
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07200 504 4









Robert Schumann.

# ROBERT SCHUMANNS

## LEBEN UND WERKE

VON

HEINRICH REIMANN.



LEIPZIG
VERLAG VON C. F. PETERS
1887.






Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

# Inhalt.



# Vorwort.

In der vorliegenden Schrift beabsichtigt der Verfasser eine zusammenhängende Darstellung des Lebens und künstlerischen Wirkens Robert Schumanns nebst einer kurzen Einführung in dessen Werke zu geben. Veranlassung zu der Herausgabe boten die in der neuesten Zeit erschlossenen, reichen Quellen: die „Jugendbriefe von Rob. Schumann“, mitgeteilt von Clara Schumann *(JB)*; „Rob. Schumanns Briefe“. Neue Folge. Herausgegeben von F. G. Jansen *(J)*, beide Werke im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig 1885 und 1886; „Rob. Schumanns Leben“. Aus seinen Briefen geschildert von Hermann Erler. Berlin, Ries und Erler 1887 *(SL)*. — Das hierin gebotene Material legte der Verfasser seiner Schrift in erster Linie zu Grunde. Demnächst wurden auch die Werke älteren und jüngeren Datums über Schumann gewissenhaft benutzt; so vorzugsweise: Wasielewskis und Reissmanns Biographien *(W* und *R)*, Liszts, Ehlerts, Hanslicks, Hillers, Kalbecks und Pohls Essays über Schumann, Jansens „Davidsbündler“ *(DB)*, Spittas „Lebensbild R. Schumanns“ *(Sp)*, B. Vogels „Rob. Schumanns Klaviertonpoesie“. Auch A. Dörffels Gewandhaus-Festschrift (1884) *(D)* und die „Neue Zeitschrift“ *(NZ)* boten neben Schumanns eigenen „Gesammelten Schriften“ *(GS)* reiches Material. —

Zur Herausgabe dieser Arbeit bewog den Verfasser aber noch die Erwägung, dass durch das Freiwerden

des Verlages der Schumannschen Werke am 1. Januar d. J. die Verbreitung derselben voraussichtlich einen noch viel weiteren Umfang gewinnen werde, als es bisher der Fall war. Da nun die Kenntnis der Individualität und der äusseren und inneren Lebensumstände unseres Meisters unumgänglich notwendig erscheint, um seine herrlichen Werke zu richtiger und würdiger Darstellung zu bringen, so glaubte der Verfasser durch eine authentische Darlegung des Lebensganges und eine kurze Besprechung der Werke Schumanns nach ihrer historischen und ästhetischen Seite hin zunächst dem grösseren Publikum, dann aber auch manchem Musiker von Fach einen willkommenen Dienst zu erweisen. Möge demnach das Bestreben des Verfassers, in allgemein verständlicher Form eine auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende und von wärmster Verehrung für den Meister getragene Darstellung seines Wirkens und Schaffens als Künstler, seines Ringens und Kämpfens als Mensch zu geben, freundliche Billigung finden, diese Schrift selbst aber dazu beitragen, dass Schumannsche Musik ihrem hohen künstlerischen Werte entsprechend allgemein gewürdigt und mit warmen Herzen nachempfunden werde.

Wenn irgend einer der deutschen Tonmeister, so verdient es Schumann, dass die Nachwelt in ihm ebenso den genialen Künstler und charakterfesten Mann bewundere und achte, als den liebenswerten, trefflichen Menschen verehre und liebe.

Leipzig, im Januar 1887.

**Dr. Heinrich Reimann.**

# Schumanns Leben.

## I.

## Im Elternhause.

Robert Alexander Schumann wurde am 8. Juni 1810 abends $^1/_2$10 Uhr in der sächsischen Bergstadt Zwickau geboren. Er war das jüngste Kind Friedrich August Gottlob Schumanns und dessen Gemahlin Johanna Christiana, der ältesten Tochter des Zeitzer Ratschirurgen Abraham Gottlob Schnabel. Roberts Grossvater väterlicherseits war Pastor in Eutschütz bei Gera und starb als Archidiakonus in Weida. Sein ältester Sohn, der Vater Roberts, hatte sich bereits mit seinem fünfzehnten Lebensjahre dem Willen seiner Eltern gemäss für den kaufmännischen Beruf entschieden, wiewohl sein ganzes Wesen, insbesondere aber sein hervorragendes Talent ihn weit mächtiger zu litterarischen Studien und zur schriftstellerischen Laufbahn hinzog. Sein äusserst lebhafter, empfindsamer Geist hatte sich schon frühzeitig in die Werke Youngs und Miltons vertieft, die auf ihn einen so mächtigen Eindruck machten, dass er nach eigenem Geständnis „bisweilen dem Wahnsinne nahe“ war. Zu dieser krankhaften Erregbarkeit des Jünglings gesellten sich bei Beginn seiner kaufmännischen Laufbahn schwere materielle Sorgen, und so mag wohl schon frühzeitig der Keim zu jener Krankheit gelegt worden sein, die ihn den Seinen, insbesondere aber Robert, allzufrüh entriss. Nach einer kurzen Studienzeit auf der Leipziger Universität und einem misslungenen Versuch, sich durch einen Roman: „Ritterscenen und Mönchsmärchen“ in der litterarischen Welt einzuführen, war August Schumann auf Veranlassung eines Zeitzer Buchhändlers und Schriftstellers Heinse nach Zeitz übersiedelt und in die von demselben begründete Buchhandlung eingetreten.

Der neue Beruf verschaffte seinem Drange nach litterarischen Studien reichste Befriedigung und gab ihm vielseitige, erwünschte Anregung zu schriftstellerischer Thätigkeit. Zwar sah er sich genötigt, um die Auserwählte seines Herzens heimführen zu können, im Jahre 1795 ein Materialwarengeschäft im Verein mit einem Kaufmann zu Ronneburg zu etablieren, allein bereits nach vier Jahren hatte er sich auch durch litterarische Arbeiten so viel erworben, dass er jenes Geschäft aufgeben und sich ausschliesslich dem Buchhandel widmen konnte. Auch auf diesem Gebiet war das Glück dem intelligenten, strebsamen Manne gar bald so günstig, dass derselbe, um seinem Geschäft grössere Ausdehnung zu geben, schon 1808 nach Zwickau verzog und daselbst im Verein mit einem seiner Brüder die in der wissenschaftlichen Welt rühmlich bekannte Buchhandlung „Gebrüder Schumann“ gründete. Klassiker-Ausgaben, belletristische Zeitschriften und Tageslitteratur, Übersetzungen Walter Scotts und Lord Byrons, insbesondere aber eine „Galerie berühmter Zeitgenossen“, für die der vierzehnjährige Robert so manchen Beitrag lieferte, und mehrere kaufmännische Werke bezeichnen in Kürze die hauptsächlichste Thätigkeit des unermüdlich fleissigen Mannes.

Die umfangreichen Berufsgeschäfte entzogen indessen keineswegs den trefflichen August Schumann der eingehendsten, liebevollsten Sorge um seine Familie, insbesondere um seinen Jüngstgeborenen, um Robert. Mit grösster Aufmerksamkeit verfolgte der Vater die frühzeitig sich kundgebenden dichterischen und musikalischen Anlagen des Knaben und war eifrigst bemüht, ihnen in jeglicher Weise Vorschub zu leisten. Mit dem sechsten Jahre begann der Unterricht in der Musik bei dem besten Lehrer in Zwickau, bei dem Baccalaureus, Organisten an der Marienkirche und Gesanglehrer am Gymnasium Johann Gottfried Kuntsch. Nach Schumanns eigenem Zeugnisse erkannte der würdige, freilich etwas pedantische Herr das in dem Knaben schlummernde Talent und wies es frühzeitig auf die Bahn hin, „auf welche Robert früher oder später sein guter Geist führen musste“. Der Unterricht währte einige Jahre und hörte auf, als der Lehrer die Überzeugung gewonnen hatte, das Talent seines Zöglings sei ein so aussergewöhnliches, dass dieser sich allein

forthelfen könne. Veranlassung zu diesem Urteil mögen jedenfalls ausser den bedeutenden Fortschritten im Klavier- und später im Violoncellospiel vor allem die in das siebente Lebensjahr fallenden ersten Kompositionsversuche und die freien Phantasien auf dem Klavier gegeben haben. Im neunten Lebensjahre sah und hörte unser Robert in Karlsbad, wohin die zärtlich besorgte Mutter ihren Liebling mitgenommen hatte, Moscheles und empfing durch ihn einen für sein ganzes Leben nachhaltigen, grossen Eindruck. Der Konzertzettel, welchen Moscheles' Hand berührt hatte, galt ihm als heiligste Reliquie, Moscheles' Schüler zu werden, ihn wohl gar in der Meisterschaft zu erreichen, war später sein brennendstes Verlangen, sein sehnlichster Wunsch.

Inzwischen hatte für Robert ausser dem elementaren Unterricht auch der in der lateinischen Sprache begonnen; die Fortschritte des höchst beanlagten Knaben waren derart, dass er in dem auffallend jungen Alter von noch nicht ganz 10 Jahren (Ostern 1820) in die Quarta des Gymnasiums aufgenommen werden konnte. Der nun beginnende Schulunterricht vermochte indessen keineswegs das Interesse an den musikalischen Studien zu schwächen, vielmehr verschafften die von Kuntsch geleiteten Aufführungen des Gymnasialgesangchores dem Knaben mannigfache Gelegenheit sich hervorzuthun. So führte er, 11 Jahre alt, die Begleitung zu Schneiders Weltgericht am Klaviere stehend aus. Mit seinem Spiel- und Schulgenossen Pillnitz, dem Sohne des 1821 nach Zwickau versetzten Regiments-Kapellmeisters, verband ihn bald eine schwärmerische Freundschaft, die ihren schönsten Ausdruck in der vierhändigen Ausführung Haydnscher und Mozartscher Symphonien, Weberscher und Hummelscher Original-Kompositionen fand; und als einstens ein glücklicher Zufall dem mit besonderer Vorliebe in des Vaters Bibliothek spürenden Robert Righinis Tigranes-Ouverture in die Hände gespielt hatte, fasste er sofort den kühnen Entschluss, die Ouverture mit gleichaltrigen Spiel- und Kunstgenossen aufzuführen. Zwei Violinen, zwei Flöten, eine Klarinette und zwei Hörner waren bald glücklich zusammengefunden; die fehlenden Instrumente ersetzte Robert auf dem Klavier. Einen erhöhten Reiz und um vieles grössere An-

regung mochten diese kleinen Tonkünstler-Versammlungen ausüben, als ein neuer Streicherscher Flügel angekauft worden war. Der immer nach dem Höchsten strebende junge Robert vertiefte sich jetzt schon in grossartige Kompositionspläne: Ouverturen, ja sogar Opern wurden entworfen, und der 150. Psalm für die jugendliche Konzert-Vereinigung komponiert und auch aufgeführt.

Dass Robert zum Künstler geboren sei, mag dem einsichtigen, klugen Vater wohl damals schon klar geworden sein und in ihm den Entschluss zur Reife gebracht haben, die herrlichen Gaben seines Sohnes keinem Geringeren als Carl Maria von Weber, der seit 1817 Kapellmeister in Dresden war, zur Ausbildung anzuvertrauen. Weber zeigte sich zwar bereit dem Wunsche zu willfahren; weshalb aber der Plan nicht zur Ausführung kam, ist unbekannt.

Mit der musikalischen Entwickelung hielt die übrige geistige Ausbildung nicht bloss gleichen Schritt: diese scheint sogar jene damals fast überflügelt zu haben. Die reiche Bibliothek des Vaters gab dem hinsichtlich der geistigen Entwickelung seinen Jahren weit vorausgeeilten Robert eine Überfülle geistigen Bildungsstoffes, den seine durstende Seele mit heisser Gier in sich aufnahm. So wurden ihm Seume, Jean Paul, Schiller, Shakespeare und Byron frühzeitig bekannt und innig vertraut. Insbesondere aber scheint Goethes Faust seine Lieblingslektüre gewesen zu sein: dafür spricht, dass Robert in der dem Schumannschen Hause eng befreundeten Familie des Kaufmanns Carus nach den musikalischen Produktionen mit Vorliebe den Faust-Monolog deklamierte, und in einer freundschaftlich-geselligen Vereinigung gleichaltriger Mitschüler den Spitznamen „Faust“ führte, wie denn ferner auch „Fausts Mantel“ und andere Reminiscenzen aus der Goetheschen Tragödie sich wiederholt in seinen ersten Jugendbriefen finden. Für Tasso begeisterte er sich lebhaft als Primaner, wofür das von ihm verfasste und bei Gelegenheit seiner Entlassung zur Universität deklamierte Gedicht „Tassos Tod“ wohl das beste Zeugnis ablegt. Unter den Unterrichtsfächern der Prima war ihm die Geometrie „der eisige Nordpol“, Sophokles hingegen „der glühende Südpol“; alle Sophokleischen Stücke kannte er, mit Ausnahme des Philo-

ktetes. Sallust und Livius gewährten ihm reichen Genuss, Cicero hingegen ist ihm ein politischer Rabulist, ein Charlatan und Windbeutel, „dessen Individualität man sich ganz wegdenken muss, um ihn zu verstehen“. Den Plato versteht er nicht, „der ist Männerspeise“. Unter den deutschen Dichtern ist aber schon damals Jean Paul sein erklärter Liebling; wer Jean Paul liebt, ist sein Herzensfreund, wer ihn verachtet, hat es auch mit ihm gänzlich verdorben. Aus dem „Titan“ und „Hesperus“ quillt dem schwärmerisch begeisterten Jüngling seines Lebens Licht und Luft entgegen; kein anderer Dichter als sein „einziger Jean Paul“ weiss so viel gleichgestimmte Akkorde in der jugendlichen Brust erklingen zu lassen und hält die Seele so sanft und linde und doch so fest und unentrinnbar umfangen; kein anderer wird ihm zu einem so reichen Quell eigener phantasievoller dichterischer Schöpfungen und zieht den gar häufig melancholisch und sentimental gestimmten Jüngling mit solch unwiderstehlicher Gewalt immer und immer wieder zu sich hin. Begeisterung für die Schönheiten der Natur, feiner Sinn und Verständnis für Malerei, aufopfernde Freundschaft und leicht entzündbare Neigung für gleichgestimmte „schöne“ Seelen, Gefühlsüberschwenglichkeit und Phantasterei, toller Ubermut und genialische Laune sind die hervorstechendsten Charaktereigenschaften des jugendlichen Schumann, wie sie in seinen herrlichen „Jugendbriefen“ auf jeder Seite zu Tage treten. Für alles, was die Jünglingsbrust bewegt und sie bald in Freude, bald in schmerzvoller Melancholie erzittern macht, findet sein poetisches Talent den entsprechenden dichterischen Ausdruck, welchen Ubersetzungen aus fremdländischen Dichtern, insbesondere aus Byron, wie auch die Übertragung der lateinischen Oden des „polnischen Horaz“, Sarbiewskis, zu künstlerischer Vollendung frühzeitig gebildet hatten. Unter solchen Umständen kann es nicht befremden, dass Robert zu den besten Schülern der Anstalt gehörte und mit dem Prädikat „eximie dignus“ zur Universität entlassen wurde. Nicht ganz zwei Jahre vorher, am 10. August 1826, war sein Vater der langzehrenden Krankheit in der Blüte der Jahre erlegen; damit war ihm der vorsorgliche und kundige Berater geraubt, dessen weisen Rat und kräftige Hilfe er jetzt

auf das allerschmerzlichste vermisste. Zwar gab ihm die Lektüre der Ilias, insbesondere aber die Korrektur des in dem Verlage seines Vaters erscheinenden grossen lateinischen Forcellini-Lexikons und das Excerpieren der Gruterschen Inskriptionen willkommene Ablenkung und Zerstreuung seiner trüben Gedanken, aber er fühlt immer aufs neue den schweren Ernst seiner jetzigen Lebenslage: ohne Führer, ohne Vater, ohne Lehrer dazustehen. Und trotzdem erscheint ihm wieder das Leben „nie schöner als jetzt, wo er fröhlich und frei der Stürme lacht". Dem teilnahmsvollen Beobachter der Geistesentwickelung Robert Schumanns kann es nicht entgehen, wie schon jetzt in dem Wesen des jungen Mannes jene eigenartige Mischung zweier entgegengesetzter Seelenstimmungen hervortritt: einer sentimental-träumerischen und einer frischen, realistischen. Die Vereinigung beider musste Schumann unwiderstehlich zur Dichtkunst oder zur Musik hinleiten und zugleich auch von vornherein die Stellung bezeichnen, die er in der einen oder andern Kunst einzunehmen durch seine eigenartige Naturanlage bestimmt war. Dieser im Innern verborgene Widerstreit wird zur hellodernden Flamme entfacht, als Schumann, der starken Leitung des einsichtigen Vaters beraubt, nachgiebigen Sinnes der Mutter Wunsch erfüllt und eine Wissenschaft, die Jurisprudenz, als Beruf erwählt, die er „nicht lieben, kaum achten kann".

---

## II.

## Die Universitätsjahre.

Am 29. März 1828 wurde Robert Schumann in der juristischen Fakultät zu Leipzig immatrikuliert. Hier fand er seinen um etwa zwei Jahre älteren Schulkameraden Emil Flechsig und den Bruder seiner Schwägerin Therese (der Gattin seines ältesten Bruders Eduard), Moritz Semmel, beide Studierende des Rechts. Als dritter, mit Schumann bald auf das engste befreundeter, Genosse gesellte sich stud. jur. Gisbert Rosen dem kleinen Freundeskreise zu. Zu dem letztgenannten

fühlte sich Robert von dem Augenblicke an in leidenschaftlicher Sympathie hingezogen, wo er dessen Vorliebe für seinen angebeteten Jean Paul kennen lernte. Nun beabsichtigte aber Rosen gerade damals die Universität Leipzig, die er 1827 bezogen hatte, zu verlassen, um in Heidelberg seine Studien fortzusetzen. Der über Bayreuth festgesetzte Reiseplan wurde Veranlassung, dass Schumann sich entschloss, den Freund einen Teil der Reise zu begleiten, um so Gelegenheit zu haben, die Stätte, wo Jean Paul lebte und dichtete, zu sehen. Man besuchte Jean Pauls Lieblingsaufenthalt, das einsame Haus der Rollwenzel, die den jugendlichen Schwärmern zwei volle Stunden lang von dem geliebten Dichter erzählen musste, das Grab des Dichters, wie alle anderen mit dem Leben desselben in Beziehung stehenden Plätze. Von Bayreuth kam man über Nürnberg nach Augsburg, woselbst die Freunde an die Familie des Chemikers Dr. von Kurrer, dessen Gattin aus Zwickau stammte, empfohlen waren. Lange Zeit nachher noch schwärmte Robert für die reizende Mädchengestalt der bereits verlobten Tochter des Hauses Clara v. Kurrer, die er hier kennen gelernt hatte. Eine Empfehlung aus der v. Kurrerschen Familie führte die Freunde in München bei Heinrich Heine und dem Maler Zimmermann ein und verschaffte ihnen reichen Kunstgenuss und geistige Anregung. Hierauf kehrte Schumann über Regensburg in seine Heimatstadt zurück, von wo er Mitte Mai in Leipzig eintraf, um, wie er selbst sagt, nach achtwöchentlichem Schlaraffenleben seine Studien zu beginnen. Allein die Aufregungen der Reise, die Erinnerung an die geliebte Heimat und ihre herrliche Natur, der Gedanke an die „kalte Jurisprudenz, die einen bei dem Anfang schon niederschmettert durch ihre eiskalten Definitionen“, vor allem aber seine innere Unklarheit liess ihm Leipzig fad und öde erscheinen. Zwar trat er einer Verbindung (Burschenschaft) und später der „Marcomannia“ bei, besuchte wohl auch den Fechtboden, aber wirkliches fesselndes Interesse konnte er weder dem studentischen Leben noch der Wissenschaft abgewinnen, zumal ihm der Freund fehlte, von dem er sich ganz verstanden fühlte. „Keine Rosen im Leben und keinen Rosen unter den Menschen“, klagt er und wünscht

sich nichts als seinen alten Flügel, der alles mit ihm gefühlt, seine Seufzer, seine Thränen und seine Freuden.

Erneute Anregung zur Musik empfing er in Leipzig in der ihm von früher wohlbekannten Familie des aus Colditz an die Leipziger Universität berufenen Dr. Carus, dessen Frau eine treffliche Liedersängerin war. Durch die letztgenannte wurde Robert mit Liedern von Wiedebein bekannt, die ihm, wie er selbst in schnell aufloderndem, überschwenglichem Entzücken an Wiedebein schreibt, das volle Verständnis für Jean Paul erschlossen und ihn zur Lieder-Komposition anregten. Dem Briefe an den hochverehrten „Meister der Töne“ hatte er seine neu komponierten Lieder beigefügt mit der schüchternen Bitte, dieselben zu prüfen. Wiedebein antwortete: „Ihr gütiges Vertrauen hat mir Freude gemacht, wohlan denn: Offenheit gegen Vertrauen. Ihre Lieder haben der Mängel viele, mitunter sehr [grosse]; allein ich möchte sie nicht sowohl Geistes- als vielmehr Natur- oder Jugendsünden nennen, und diese entschuldigt und vergiebt man schon, wenn hin und wieder ein rein poetisches Gefühl, ein wahrhafter Geist hindurchblitzt. Und das eben ist es denn ja, was mir so wohlgefallen hat. — — Sie haben viel, sehr viel von der Natur empfangen, nützen Sie es, und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehen.“ Dass dieser Brief Schumann seine Bestimmung für die Kunst zum vollsten Bewusstsein und zugleich den Entschluss in ihm zur Reife brachte, sich der Kunst zu widmen, beweist das begeisterte Dankschreiben auf Wiedebeins Brief, insbesondere aber folgende Stelle daraus: „Und so will ich denn mit frischem Mute die Stufen betreten, die in das Odeon der Töne führen, und in welchem Sie mir als einziges unübertreffliches Ideal dastehen . . .“ Leider wagte er es nicht, diesen seinen festen Entschluss irgend jemandem von den Seinen mitzuteilen, und erschwerte so um nicht Geringes den langen Kampf, den er in sich und gegen sich selbst zu kämpfen hatte.

In demselben befreundeten Hause, wo Robert Wiedebeins Lieder kennen lernte, machte er auch die Bekanntschaft Marschners und die folgenreichste und wichtigste seines

Lebens: Friedrich Wiecks, dessen Unterricht er, allerdings nur zunächst bis zum Februar des folgenden Jahres (1829), genoss. Bereits im August 1828 hatte Schumann den festen Entschluss gefasst, das ihm unsympathische Leipzig zu verlassen und seinem Freunde Rosen in das an Naturschönheiten so reiche, heitere Heidelberg zu folgen. Den Winter 1828 zu 29 verbrachte er indessen noch in der alten Universitätsstadt, jedoch unter beständiger Sehnsucht nach der Heimat, „wo er Stunden genossen, die Tage in Leipzig aufwiegen“. Juristische und philosophische Kollegien besuchte er nur vorübergehend, vorzugsweise beschäftigte er sich mit Musik und verfasste „Jean Pauliaden“; die süssesten und schönsten Gedichte dieser Art sind die Briefe, welche er während dieser Zeit an seine Mutter schrieb. Unter den Komponisten verehrte er schon damals „seinen einzigen Schubert“ am höchsten; das Es-dur Trio erschien ihm als die herrlichste Offenbarung des Schubertschen Genius. An eigenen Kompositionen werden aus dieser Zeit acht vierhändige Polonaisen, Variationen für Klavier und ein Klavierquartett genannt, die aber nicht im Druck erschienen sind. So verfloss das Wintersemester 1828/29; Schumann hatte sich schliesslich so trefflich in dem „öden“ Leipzig eingelebt, dass ihm der Abschied nach eigenem Geständnis „furchtbar schwer“ fiel. „Eine schöne, heitere, fromme, weibliche Seele“, so gesteht er seinem Freunde Rosen in einem Briefe, „hatte die meinige gefesselt; es hat Kämpfe gekostet, aber jetzt ist alles vorbei, und ich stehe stark und mutig mit unterdrückten Thränen da und schaue hoffend und mutig in mein Heidelberger Blütenleben.“ Nachdem er am 28. April in einem grossen Konzerte zu Zwickau öffentlich gespielt hatte, traf er seine Vorbereitungen zur Übersiedelung nach Heidelberg. Die Reise, welche am 11. Mai angetreten wurde, führte ihn über Frankfurt. Die Gesellschaft des Schriftstellers Willibald Alexis (Dr. W. Haering), zu dem er sich alsbald auf das lebhafteste hingezogen fühlte, machte dem frischen, jugendlichen Gemüte Schumanns die Reise doppelt angenehm, so dass er nicht direkt nach Heidelberg fuhr, sondern zuvor noch seinen jungen Freund den Rhein abwärts bis Koblenz begleitete und von hier aus über Mainz, Worms, Mannheim nach Heidelberg gelangte, wo er

bei „Panzer am Berge“ Wohnung nahm. Der Zauber der herrlichen Natur Heidelbergs wirkte belebend und erfrischend auf das Gemüt Schumanns, und selten hat er in so überschwenglich glücklicher Stimmung Briefe in die Heimat gesendet, als in der ersten Heidelberger Zeit. Sogar das Jus schmeckt ihm vortrefflich und des geistvollen Thibaut Anziehungskraft auf ihn weiss er nicht genug zu rühmen, wiewohl ihm das studentische Leben in Heidelberg (er gehörte der Verbindung der Saxoborussen an) weniger als in Leipzig behagen will. Mit dem Aufenthalt in Heidelberg hatte er aber gleich von Anfang an den Plan einer Reise nach der Schweiz und Italien verbunden, und seinem energischen Willen gelingt es auch, die Bedenken der besorgten Mutter wie die Vorstellungen des sparsamen Vormundes zu überwinden. Eitel Lust und Freude will schier das Herz des Jünglings sprengen, als er, von glühender Sehnsucht nach Italien erfüllt, die Reise antritt, die ihn über Basel, Bern, die Gemmi nach dem Lago Maggiore und von hier nach dem stolzen Mailand führt, wo er im Hôtel Reichmann Wohnung nimmt. Von hier begiebt er sich, das Herz voll schöner Erinnerungen an eine Engländerin, „die sich in sein Klavierspiel verliebt zu haben schien“, über Brescia nach Verona und Venedig, wo ihm indessen seine Reiselust durch eine schnöde Prellerei und fatalen Geldmangel gründlich verleidet wird. Noch ein flüchtiger Besuch in Mailand, wo er die Engländerin wiedersieht und im Teatro della Scala durch den Gesang der Pasta in das höchste Entzücken versetzt wird, — und die Reise ist beendigt.

Gleich nach seiner Rückkehr nach Heidelberg machte sich bei ihm eine gewisse Sehnsucht nach Leipzig bemerkbar; allein er überwand sie und blieb noch ein volles Jahr in der herrlichen Neckarstadt. Hier war er als Klavierspieler bereits wohlbekannt und in der Gesellschaft vielbegehrt. Dementsprechend verging denn auch der nächste Winter in den mannigfachsten geselligen Vergnügungen, Bällen, Maskenfesten u. dergl., die ihn viel Zeit und Geld kosteten. Mit Rosen, „der ihn ganz versteht“, und Semmel verkehrte er nach wie vor auf das freundlichste; einen neuen Freund gewann er an dem trefflichen Friedrich Weber aus Triest, mit dem

er in Ariost und Petrarca sich erging und den er überaus hochschätzte, weil er der Erste war, an dem er eine gleichmässige, harmonische Verteilung aller geistigen Kräfte bemerkte. Weber schien ihm mit dem Kopfe zu schwärmen und mit dem Herzen zu denken. Ferner schloss er mit Albert Theodor Töpken eine warme musikalische Freundschaft. Schumanns Ruf als Klavierspieler hatte zur Folge, dass er in dieser Zeit von der verwittweten Grossherzogin Stephanie von Baden nach Mannheim zu einer Soirée berufen wurde. In Heidelberg selbst zeichnete ihn Professor Thibaut, der ein eifriger Verehrer Händels war, durch häufige Einladungen zu musikalischen Abenden aus, und Schumann war über Thibauts Vielseitigkeit in der Jurisprudenz, „seinen belebenden, zündenden und zermalmenden Geist" eben so voll von Bewunderung als über die Donnerstag-Aufführungen Händelscher Oratorien, bei denen Thibaut am Klavier accompagnierte. „Du hast keinen Begriff", schreibt er seiner Mutter, „von seinem Witz, Scharfsinn, seiner Empfindung, dem reinen Kunstsinn, der Liebenswürdigkeit, ungeheuren Beredsamkeit, Umsicht in allem." Einen grossen Eindruck empfing Schumann durch ein Konzert Paganinis in Frankfurt. Ja es scheint fast, als ob die Erscheinung jenes merkwürdigen Künstlers die in der Folgezeit unverkennbar hervortretende Neigung, sich zum Virtuosen auszubilden, wenn auch nicht wachgerufen, so doch erheblich gesteigert hätte. Dazu kam, dass es in seinem Inneren „tobte und musizierte", und der lebhafte, unbezwingliche Drang zu musikalischer Produktion durch die unendliche Fülle des Stoffes, die unser Robert in sich fühlte, immer neuen und stärkeren Antrieb erhielt. Wo konnte es also in solch übervollem Herzen noch Raum für die „ihn völlig vereisende Jurisprudenz" geben? Und als nun gar erst sein schwärmerisch verehrter Thibaut ihm offen erklärte, „der Himmel habe ihn zu keinem Amtmann geboren", war der letzte Widerstand in seinem Innern, der ihn vor einer offenen Erklärung an seine Mutter zurückhielt, gebrochen. Der teuren Mutter zuliebe, die ihn nun einmal zum Juristen bestimmt hatte, hatte er so lange diesen Kampf zwischen Poesie und Prosa, zwischen Musik und Jus gekämpft. „In Leipzig habe ich", so heisst es in einem Briefe an die

Seinen, „unbekümmert um einen Lebensplan so hingelebt, geträumt und geschlendert und im Grunde nichts Rechtes zusammengebracht; hier (in Heidelberg) habe ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der Kunst gehangen.“ Dieser innere Widerstreit musste nun aufhören oder sein ganzes Leben in ein leeres Nichts zerrinnen. Der Würfel war gefallen. Wieck, den er damals als den „Lehrer seines Innern“ auf das hingebendste verehrte, sollte den Ausschlag geben und ein unbefangenes Urteil über die Befähigung Roberts zum Künstler fällen. In der grössten Seelenangst und bittersten Sorge wendet sich Schumanns Mutter am 7. August 1830 an Wieck: „Auf Ihrem Ausspruch beruht alles, die Ruhe einer liebenden Mutter, das ganze Lebensglück eines jungen, unerfahrenen Menschen, der bloss in höheren Sphären lebet, und nicht ins praktische Leben eingehen will. Lassen Sie das Gefühl nicht für Roberten sprechen, sondern beurteilen seine Jahre, sein Vermögen, seine Kräfte und seine Zukunft. Ich bitte, ich beschwöre Sie als Gatte, Vater und Freund meines Sohnes, handeln Sie als redlicher Mann! und sagen Sie unumwunden Ihre Ansichten, was er zu fürchten — oder zu hoffen hat —.“ In seinem Antwortschreiben ging Wieck weitläufig auf all die Fährlichkeiten und die Ungewissheit einer Künstlerexistenz ein, aber das schliessliche Resultut war doch, dass Robert ein bedeutendes Talent sei, dem man „unter gewissen Voraussetzungen sogar das günstigste Prognostikon stellen dürfe“. Den Brief Wiecks sandte Frau Schumann nach Heidelberg als schweigende Zustimmung zu Roberts entscheidendem Entschlusse. „Ihr und ich können jetzt der Zukunft mit sichererer und freierer Miene in ihr Auge sehen, als früher“, so schreibt er überglücklich an die Mutter und geht mit Freuden auf Wiecks Vorschlag ein, es sechs Monate lang bei ihm „zu probieren“. „Fällt Wieck dann ein günstiges Urteil, nun, so fehlt es an Fortkommen und Ruhm sicherlich nicht. Hegt er nach diesen sechs Monaten aber nur den geringsten Zweifel, so ist ja auch nichts verloren; ich kann noch ein Jahr studieren, mein Examen machen, und habe immer nicht länger als 4 Jahre studiert.“ Dasselbe schrieb er auch seinem Vormund.

So verliess denn Robert, nachdem er seine pekuniären Verhältnisse in Heidelberg geordnet hatte, die freundliche Stadt, wie er selbst sagt, reicher an Weltkenntnis, im Herzen voll hoher, heiliger Erinnerungen. Und in der That ist sein Aufenthalt in der altberühmten Universitätsstadt von hoher Bedeutung für seine geistige Entwickelung gewesen. Die anregenden Lehrer, die ihm anfangs sogar seine eisige Wissenschaft angenehm zu machen verstanden, die englischen, französischen, italienischen und spanischen Sprachstudien, die er mit Eifer und Erfolg getrieben hatte, der auserlesene Kreis hochbedeutender Männer (Thibaut, Mittermayer, Dr. Wüstenfeld, Dammance und viele andere), in dem er verkehrte, die internationale Studentenschaft Heidelbergs, die neuen trefflichen Freunde, die er zu den alten dazu gewonnen hatte, all dies hat belebend und erfrischend auf sein Geistes- und Gemütsleben gewirkt und rechtfertigt die stolze Zuversicht, mit welcher der nunmehr zwanzigjährige Jüngling, den göttlichen Funken als sein teuerstes Kleinod und einzige sichere Gewähr für eine glückliche Zukunft im Herzen tragend, dem hehren Berufe sich weihte, für den ihn sein Genius bestimmt hatte.

---

## III.

## Sturm und Drang.

1830—1840.

Uber Mainz, Köln und Wesel, wo unserem Robert vorübergehend der Gedanke kam, als Virtuos nach Amerika zu gehen, über Münster und Detmold, wo Rosen sich befand, gelangte Schumann Anfang Oktober 1830 nach Leipzig, nach dem er sich aller herrlichen Eindrücke ungeachtet von ganzem Herzen gesehnt hatte. Wie vor zwei Jahren, als er zum erstenmal nach Leipzig kam, fand er auch jetzt in dem trauten Familienkreise des Dr. Carus die herzlichste Aufnahme. In dem Wieckschen Hause (Grimmaische Strasse 36,

jetzt No. 5) war eine Wohnung frei geworden, die er sofort bezog. So konnte er nunmehr in den ungehindertsten und regsten Verkehr mit seinem Lehrer treten. Zwar hörte Schumann noch etwa ein Semester lang Kollegien, aber nur „eines Stipendiums wegen", und zugleich um den Willen des Vormunds zu erfüllen. Die nun folgende Zeit ist an Entbehrungen und Mühsalen mannigfacher Art überreich. Von Geldmitteln häufig entblösst, gequält von einem bösen Augenleiden, das in dem ängstlichen Jüngling sogar die Furcht blind zu werden erregte, fühlte er sich namenlos unglücklich. Hierzu kam eine gewisse Verstimmung seiner Brüder gegen ihn, wie auch die durch das Aufgeben der juristischen Laufbahn hervorgerufene Unzufriedenheit des Vormunds; vor allem aber brachte ihn das Bewusstsein, dass sein „leidiger Fehler des Geldverschleuderns" an so vielem Unheil schuld sei, bisweilen der Verzweiflung nahe. Der sorgsamen Mutter, die jetzt ein volles Verständnis für Roberts musikalische Bestrebungen zeigte und ihn unablässig durch Rat und Zuspruch zu fördern suchte, schüttete er häufiger als je sein Herz aus und fand in ihren Briefen Trost und Beruhigung, während Wiecks zornigpolternde Zurechtweisung: für ihn sei nichts besser, „als wenn er keinen Heller habe, dann würde aus ihm etwas werden" seine zarte Natur tief verletzte. Frieden und Ruhe, Glück und Seligkeit quillt ihm einzig und allein aus der reichen Fülle von Musik entgegen, die in ihm singt und klingt, und wenn ihn der Zauberstab der göttlichen Phantasie berührt, da wandelt sich die Wüstenei in Schiras' blühende Rosengärten, da sprudelt und springt das Leben um ihn in tausend Quellen. Im Laufe des August 1831 gestalten sich seine äusseren Verhältnisse günstiger: die Brüder bezeigen ihm wieder die alte Freundlichkeit, sein Talent findet Anerkennung und „wer ihn kennt, ist gern bei ihm". Zwar hält ihn seine Schüchternheit von weiterem Familienverkehr zurück, aber der Umgang mit Wieck, der ihm jetzt viel teilnehmender als früher scheint, und der Verkehr in der Familie Carus giebt ihm in jeder Hinsicht die edelste und schönste Anregung. Aus dieser ruhigeren Stimmung riss ihn das Herannahen der Cholera, vor der er alles Ernstes nach Botzen, Italien oder Sicilien fliehen wollte: so

sicher wähnte er der grässlichen Seuche zum Opfer zu fallen, dass er — keineswegs bloss im Scherz, wie es nach einzelnen Äusserungen scheinen könnte — sein Testament aufsetzte. Bemerkenswert ist, dass in demselben Sommer der Unterricht bei Wieck aufhört, und Schumann den Plan fasst, Hummels Schüler zu werden. Offenbar steht dieser Entschluss mit der Thatsache in naher Beziehung, dass er, unzufrieden mit den Fortschritten, die er bei Wieck in der Fingerfertigkeit gemacht hatte, die wunderliche Überzeugung hegte, man könne, wie er selbst sagt, durch „eigensinnige Mechanik“, d. i. durch äussere, physische Mittel, gewaltsame Einzwängung und Anspannung einzelner Finger, grössere Selbständigkeit derselben erreichen und damit schneller und sicherer zur vollendeten Technik gelangen. Die Folge dieser Einbildung und der darauf basierenden, bei verschlossenen Thüren vorgenommenen Übungen war, dass eine Lähmung des vierten Fingers der rechten Hand eintrat. Schumanns Ungeduld und sein den höchsten Zielen des Virtuosentums zustürmender Eigensinn hatte ihm somit eine bittere Enttäuschung bereitet, durch die seine Träume von dem Glanz der künftigen Virtuosenlaufbahn grausam zerstört wurden. Das Übel verschlimmerte sich zusehends: im Herbst 1831 war bereits die ganze rechte Hand erlahmt. Dieses Unglück wurde anscheinend der Hauptanlass, die bis dahin völlig vernachlässigten theoretischen Studien zu beginnen.

Heinrich Dorn wurde sein Lehrer. Einem Briefe aus Schumanns Konzeptbuche zufolge, vom 25. April 1832, wurde der Unterricht von seiten Dorns nach kurzer Zeit abgebrochen. Dass indessen der Grund hierfür eine Verstimmung des Lehrers gegen den Schüler gewesen sei, wie es nach dem Wortlaut jenes Briefes scheinen müsste, widerstreitet der bestimmten Erklärung jenes Tonkünstlers (vgl. S L I, p. 93). Dorn, mit dem Schumann noch in späterer Zeit einen vertraulichen Briefverkehr pflegte, ging in den ersten Monaten d. J. 1832 nach Hamburg; somit musste der Unterricht aufhören. Ersatz für denselben boten Schumann unausgesetzte Bachstudien, namentlich des wohltemperierten Klaviers, das er „sein tägliches Brot“ nannte. Die Fugen wurden bis in das kleinste Detail nach ihrer periodischen Struktur, der Melodieführung, Harmonik analysiert und bildeten schon früh-

zeitig das Vorbild für eigene Schöpfungen. Schumanns Op. 1, die der „Gräfin d'Abegg" gewidmeten Variationen, eine Erinnerung an Mannheimer Erlebnisse, erschienen im Herbst 1831; zur Widmung an jemanden aus der Zahl der Seinen hielt er das Werk für nicht gut genug, „da viel schönere Sachen mit Eurem Namen im Pulte liegen, z. B. Papillons musicals für die drei Schwägerinnen, ein Konzert für die Mutter und ein grosses Exercice in Doppelgriffen (Toccata) für die Brüder". Die Papillons, zum Teil bereits in Heidelberg komponiert, erschienen Mitte April 1832, ein Exemplar derselben sandte er an den gefürchteten Kritiker Rellstab in Berlin, der über das Op. 1 anerkennend berichtet hatte, und fügte ein Gedicht hinzu. Letzteres verwies auf das vorletzte Kapitel der Flegeljahre, aus welchem Schumann die Anregung zu der Komposition des Schluss-Walzers empfangen hatte. Das Gedicht fand Rellstabs vollen Beifall, das Opus selbst aber wurde mit grosser Ungnade aufgenommen. An anderweitigen Kompositionsversuchen werden zwei Sonatensätze, Variationen in E-dur und ein Symphoniesatz in G-moll genannt, der im Winter 1832/33 in einem von Clara Wieck gegebenen Konzert in Zwickau, später in umgearbeiteter Form in Schneeberg und am 29. April im Leipziger Gewandhause aufgeführt wurde. Sie sind wohl sämtlich ungedruckt geblieben.

In jenen bedeutungsvollen Herbst des Jahres 1831 fällt endlich noch die erste musikalisch-schriftstellerische Arbeit Schumanns: die begeisterte Rezension der Chopinschen Don Juan-Variationen Op. 2, eine Rezension, die nicht bloss wegen der feurigen Parteinahme für das neu aufgehende Gestirn am musikalischen Himmel interessiert, sondern weit mehr noch deswegen, weil man in ihr zum erstenmal den Namen „Florestan" und „Eusebius" begegnet, durch welche Schumann seine eigentümlich geartete Natur personifizierte. — Schon bei Beginn seiner Universitätsstudien liess sich zweifellos erkennen, dass Schumann, wie oben bereits angedeutet, zwei einander völlig ausschliessende Naturen in sich vereinigte: die eine von schwärmerischer, weltflüchtiger Sentimentalität, „die nur in Thränen und Klagen ihre Wonne, im Jenseits ihre Heimat findet", die andere von trotzig selbstbewusstem Realismus, „der die Welt, wie sie ist, in ihrer

Herrlichkeit und Verderbtheit umfasst und bekämpft". Schumanns Wesen glich in dieser Hinsicht aufs Haar dem Jean Pauls, wie die obigen aus Nerrlichs trefflicher Charakteristik dieses Dichters entnommenen Citate am deutlichsten beweisen. Die Ähnlichkeit wird noch vollkommener durch die gleichgearteten Freundespaare, die der Dichter wie der angehende Musiker durch das feste Band geistiger Harmonie an sich gekettet hatten: Schumann nennt seinen Rosen „mädchenhafter, gefühlsreicher", seinen Semmel „vernünftiger, natürlicher, fester". Und in ähnlicher Weise tritt neben Jean Paul einerseits der mit einer reichen poetischen Natur begabte, schwärmerische Lorenz von Oerthel, andererseits der strenge, herbe, im Kampf gegen die Welt und um das Dasein vielgeprüfte Joh. Bernhard Hermann. Jedes der beiden Freundespaare erscheint somit als das getreue Spiegelbild der inneren doppelgestaltigen Natur des Freundes. Es ist als ob ein göttliches Wesen das, was die Natur an überreichen, aber einander entgegengesetzten Gaben in eine Seele legte, in zwei gleichartige Teile gesondert und so aus einem Wesen zwei Wesen als das vollkommene Abbild jenes einen Urwesens geschaffen hätte. Aus solchen Reflexionen heraus schuf Jean Paul die dichterischen Gestalten eines Walt und Vult in den „Flegeljahren", und Robert Schumann, den seine Gattin scherzend einmal Jean Paul den Zweiten nennt, seinen Florestan und Eusebius. In dem letzteren nämlich verkörpert er die zartbesaitete, der Welt abgekehrte, traumselig melancholische, in Florestan die übermütige, aufbrausende, leidenschaftlich erregte, oft auch humoristische Seite seiner Natur. Möglich, ja wahrscheinlich ist es, dass er den Namen Eusebius deshalb wählte, weil, wie er in einem „Schwärmbriefe an Chiara" (1835) verrät, im Kalender am 13. August eine „Aurora" Chiaras Namen mit dem Namen Eusebius verbindet. Die drei Kalendertage, der 12., 13. und 14. August, sind nämlich im sächsischen Kalender durch die Namen: Clara, Aurora, Eusebius bezeichnet. Und wenn auch Clara im Sommer 1831, zu welcher Zeit Schumann zum erstenmal sich jener Namen bediente, erst ungefähr 12 Jahre zählte, so dürfte doch jenes junge Alter kaum ein genügender Grund sein, bei dem so leicht erreg-

baren Gemüt Roberts die Annahme einer rein poetisch-musikalischen Schwärmerei für jene gefeierte, junge Künstlerin zurückzuweisen, welche schon damals alle Welt durch ihr wundervolles Spiel bezauberte. Da nun Schumann die im März und April 1832 komponierten Intermezzi mit dem bedeutungsvollen: „Meine Ruhe ist hin“, und ebenso ein Exercice fantastique, die spätere Toccata Op. 7, als „Clara gewidmet“ bezeichnete, da er ferner bald darauf seine Paganini-Capricen Wieck und Clara zur Durchsicht und Prüfung sandte, da er endlich Anfang Juni 1832 an Wieck schrieb: „jeder Tag, an dem ich Sie oder Clara nicht sprechen kann, macht eine Lücke in meinem Leipziger Lebensbuche“, so wird man in all diesen Thatsachen Beweise dafür finden können, dass der Name Eusebius schon bei seinem Auftauchen die ersten und leisesten Triebe einer schwärmerischen Verehrung ebenso sinnig und zart, als geheimnisvoll und poetisch in sich schliesst. Mit besonderer Vorliebe erzählte Robert dem heiteren Mädchen und ihren Geschwistern in der Dämmerstunde Märchen aus Tausend und einer Nacht, gab ihnen Charaden und spasshafte Rätsel auf, erschreckte sie auch häufig durch irgend einen Gespensterspuk, und war in allem und jedem bei Wieck wie das Kind im Hause, wie der Bruder unter seinen Geschwistern.

Den Winter 1832/33 brachte Schumann abwechselnd im elterlichen Hause in Zwickau und in Schneeberg bei seiner Schwägerin Rosalie zu. Im März 1833 kam er wieder nach Leipzig, wo er im Riedelschen Garten eine Wohnung bezog. Die schöne Lage derselben, der Verkehr mit gleichgestimmten Freunden, unter denen vor allen Knorr und Wenzel erwähnt zu werden verdienen, brachten ihn in die glücklichste Stimmung. Wunderbar berührt der in dieser Zeit bei Schumann nachweislich vorhandene Glaube an „eine unerklärbare auf magnetischer Wechselwirkung der Metalle mit den physischen Kräften beruhende Erfindung“, an den Portiusschen Psychometer. Mit Verwunderung und Staunen erzählt er der Mutter, wie ihm der Psychometer auf das genaueste und bis ins kleinste alle seine Charaktereigenschaften angezeigt habe. „An Windbeutelei und Betrügerei ist hier gar nicht zu denken.“ Nach wie vor waren ihm die Dämmerstunden, wo

er „fliegen", d. h. auf dem Klavier phantasieren kann, die liebsten; den Abend brachte er in der Regel mit seinen Freunden in einer Restauration zu, von wo man sich öfters noch Abends spät in den Garten begab, um in lebhafter Unterhaltung bei schäumenden Gläsern die Nacht zu durchschwärmen.

Im Kreise dieser fröhlichen, kunstbegeisterten Genossen bildeten die damaligen Musikzustände Deutschlands begreiflicherweise das Hauptthema der Unterhaltung. Auf den Bühnen herrschte Rossini; dass Mozart, Beethoven und Weber gelebt, schien fast schon vergessen; die Klavierspieler bevorzugten Herz und Hünten, und Chopin überhäuften einzelne Kritiker, wie Rellstab, damals mit Schmähungen. So waren denn auch die Musikzeitungen jener Zeit ohne allen Einfluss auf die Bildung des Geschmackes, und die „kritische Honigpinselei" eines Fink, des Redakteurs der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", war nächst der Einseitigkeit Rellstabs, des Redakteurs der „Iris", das allen musikalischen Zeitungen jener Zeit gemeinsame Kennzeichen. Schumanns und seiner Freunde Erbitterung musste es aber auch erregen, dass Fink die Schumannschen Kompositionen in seiner Zeitung hartnäckig „totschwieg" und nach wie vor die unbedeutendsten Klavierkompositionen anpries und empfahl. Infolgedessen wurde im Monate Juli 1833 bei Gelegenheit jener Vereinigungen der jungen Künstlerschar der Plan angeregt, eine neue musikalische Zeitschrift zu gründen: der Ton sollte frischer und mannigfaltiger sein, der Inhalt „dem alten Schlendrian einen Damm entgegensetzen". In allen bedeutenden Musikstädten, in Dresden, Wien, Bremen, Augsburg, ja selbst in Paris und London wurden Mitarbeiter geworben, und alles zu dem neuen Unternehmen vorbereitet. Die Seele des Ganzen war Schumann, der eine ausserordentliche und, wie es scheint, über seine Kräfte hinaus gehende, aufreibende Thätigkeit entwickelte. Man darf dies daraus schliessen, dass er um diese Zeit an einem Nervenleiden schwer erkrankte. Bis in den späten Herbst hinein quälte ihn die martervolle Krankheit, während der ihm der Arzt jegliche schriftstellerische Arbeit, ja sogar das Briefschreiben untersagt hatte. Das Unglück wollte es, dass, als er eben in der Genesung begriffen war,

zwei überaus traurige Ereignisse das kaum erst zur Ruhe gekommene Gemüt aufs neue in hohem Grade erregten: der Tod seiner Schwägerin Rosalie, die sein ganzes Vertrauen besass, und bald darauf der Tod seines schon lange kränkelnden Bruders Julius. Unmittelbar vor seiner Erkrankung war Schumann in den vierten Stock des Hauses Ecke Burgstrasse und Sporergässchen gezogen; bald nach seiner Genesung nahm er eine Wohnung in dem ersten Stock desselben Hauses und hatte seit dieser Zeit stets eine merkwürdige Abneigung gegen hochgelegene Quartiere. — Erst mit Anbruch des Winters fand er völlige Ruhe und Befreiung von den Ohnmachtsanfällen, der Atemnot und der nervösen Erregtheit, die ihn so lange gequält hatten, und ein gütiges Geschick liess ihn bald wieder bessere Tage erleben. In Ludwig Schunke, einem in der Pariser Schule gebildeten Klavierspieler, der Ende des Jahres 1833 von Stuttgart nach Leipzig gekommen war, fand er einen mitfühlenden, teilnahmsvollen Freund, wie er ihn seit Rosens Übertritt in den praktischen Beruf schmerzlich entbehrt hatte. Schunke besass ein ausserordentlich geselliges Talent und war dadurch schnell in der kunstsinnigen Familie des Kaufmanns Carl Voigt beliebt und ein täglich gern gesehener Gast geworden. Dem neuen Freunde verdankte Robert die Bekanntschaft mit der Familie Voigt, insbesondere mit Henriette Voigt, der Gattin Carls, einer ebenso talentvollen Klavierspielerin als einer gemütvollen, edlen Frau. Schumann führte seinerseits Schunke in den Freundeskreis ein, dessen Bestrebungen das neue Mitglied ebenso grosses Verständnis als kräftige Unterstützung entgegenbrachte. So begann das Jahr 1834, das Schumann mit Recht „das merkwürdigste seines Lebens“ genannt hat. — Zunächst entfaltete er rege schriftstellerische Thätigkeit. Er schrieb nicht bloss die musikalischen Artikel für das von Herlossohn geplante Damen-Konversations-Lexikon, sondern war auch Mitarbeiter am „Kometen“, in dessen Spalten er sich zum erstenmal als „Davidsbündler“ bezeichnete. Der geheimnisvolle Name, die über den trocken berichtenden, schalen Stil der damaligen Zeitschriften hoch erhabenen musikalischen Poesien erregten nicht geringes Aufsehen und bereiteten der am 3. April 1834 mit ihrer ersten Nummer er-

scheinenden „Neuen Zeitschrift für Musik“ den Boden. Als die hauptsächlichsten Mitarbeiter und Begründer des Blattes sind neben Schumann der Dichter der „Polenlieder“ E. Ortlepp, Wenzel, nachmalig bekannt als Lehrer am Konservatorium in Leipzig, Dr. med. Reuter, Wieck, Musiklehrer Knorr und Schunke zu nennen. Jeglicher Nummer wurde ein poetisches Motto vorangestellt; für die erste waren bezeichnend genug die Verse aus dem Prolog zu Shakespeares Heinrich VIII. gewählt worden:

„— — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen,
Die irren sich.“

Schumanns eminente Befähigung zum Kritiker gab dem jungen Unternehmen den sichersten Halt. Mit eingehender Kenntnis der ästhetischen Kunstgesetze — hatte er doch bereits als 14jähriger Gymnasiast eine „Ästhetik der Tonkunst“ zu schreiben begonnen — verband er eine gesunde Auffassung, Unerschrockenheit und Furchtlosigkeit, wo es galt Oberflächlichkeit und Ignoranz zu bekämpfen, liebenswürdiges Wohlwollen und Nachsicht gegen junge, strebsame Talente, und in allen Fällen wahrhaft erhebende Wahrheitsliebe bei wohlthuender Zurückhaltung der eigenen Person und echt künstlerischer Bescheidenheit. Dazu kam, dass sein dichterisches Talent ihn befähigte, seinen Kritiken eine künstlerische Form zu geben. Florestan und Eusebius, die poetische Wiederspiegelung seiner selbst, führte er bereits in No. 3 und 4 der Zeitschrift ein, bis endlich in No. 19 die erste kritische Besprechung (Hummels Pianofortestudien) unter der geheimnisvollen Überschrift: „die Davidsbündler“ erschien, in welcher die zwischen Florestan und Eusebius bestehende Meinungsverschiedenheit über jenes Werk Meister Raro entscheidet. Man hat unter diesem Namen vielfach Wieck verstehen zu müssen gemeint. Indessen waren Wiecks Kunstanschauungen Schumann keineswegs immer sympathisch, wie denn auch ein im August 1833 an Wieck gerichtetes Schreiben den Gedanken viel näher legt, dass unter Meister Raro Schumann sich das Ideal eines allseitig gebildeten Musikers, wie er eben nur höchst selten zu finden ist, dachte. Die drei Gestalten Florestan, Eusebius und Raro

hatte Schumann bereits in seinem Chopin-Artikel (1831), wie im Kometen eingeführt; nun erweiterte sich sein phantastischer Bund, der als seinen Schutzpatron den Besieger der Philister, König David, verehrte. Denn die Bündler sollen „totschlagen die Philister, musikalische wie sonstige“. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven sind die Grundfesten der Kunst, an denen sich jeder Künstler als den unübertroffenen Meistern heranbilden muss. Die Virtuosen, „die nichts als ihre Finger haben“ und „die Mozart veraltet“ nennen, müssen die ganze Schärfe des Spottes der Davidsbündler erfahren, während Sängerinnen wie Francilla Pixis selbst nach einer Donizettischen Arie Florestan auf das tiefste zu rühren vermögen. Der Bericht über den Eindruck, den jene Sängerin auf Florestan machte, ist so bezeichnend für den Ton der Davidsbündlerbriefe, dass er hier seine Stelle finden möge:

„Nach dem Concert der F. P. hörte ich, wie Jonathan (Schunke?) zu jenem sagte: ‚irr' ich nicht, Herr Florestan, so sah ich nach der Arie von Donizetti auf euren Backen etwas sehr Nasses‘. ‚Wohl möglich‘, erwiderte er, ‚aber Schweisstropfen waren's‘. Als wir aber zu Hause waren, hörte ich Fl. wütend in der Stube auf und ab gehen, in abgerissenen Perioden vor sich hinsprechend: ‚o ewige Schande, o Florestan, bist du bei Sinnen, hast du deshalb den Marpurg studirt, das temperirte Klavier sezirt, kannst du deshalb den Bach und Beethoven auswendig, um bei einer miserablen Arie von Donizetti nach vielen Jahren so etwas wie zu weinen? Und dieser Jonathan sieht's obendrein! Hätt' ich die Thränen, zerkratzen wollt' ich sie mit der Faust.‘ Darauf hatte er sich unter schrecklichem Lamentieren ans Klavier gesetzt, jene Arie so wirthshausmässig, so lächerlich und fratzenhaft gespielt, dass er endlich ganz beruhigt zu sich gesagt: ‚wahrhaftig, nur der Ton ihrer Stimme war's, der mir so ins Herz ging‘.“ — (NZ III, 183.)

Und wie zart und sanft bespricht Eusebius eine von einer Dame komponierte Sonate (NZ II, 125):

„Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden?“

Auch Clara Wieck gehört als Chiara, Chiarina oder Zilia (Abkürzung von Cäcilia) in den Kreis der Bündler. Mit welcher Anmut und Grazie Claras Erscheinung in den „Büchern der Davidsbündler“ umsponnen ist, beweist am schönsten die Besprechung der Valses romantiques von Clara Wieck (NZ IV, 69):

„Also von einer Dame? (würde ein Rezensent bei den Valses romantiques anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht weit zu suchen brauchen. Zilia hielt vier leise Mondschein-Akkorde aus. Alle horchten aufmerksam. Auf dem Flügel aber lag ein Rosenzweig (Florestan hatte an der Stelle der Bouquets immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Basston haschte, berührte sie ihn heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte, was es wäre? ‚Nichts', sagte Zilia, — ‚wie diese Walzer sind's noch keine grossen Schmerzen und nur Blutstropfen von Rosen hervorgelockt.' Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen!" —

Auch Mendelssohn, der im Jahre 1835 nach Leipzig berufen worden war, spielt unter dem Namen „Felix Meritis" in den „Büchern der Davidsbündler" eine bedeutende Rolle, und seinen Verdiensten um die Hebung des Leipzig-Firlenzer Musiklebens wird fort und fort die ehrendste Anerkennung zu Teil.

Das persönliche Verhältnis zwischen Schumann und Mendelssohn war ein freundschaftliches, wie es denn bei der begeisterten Verehrung, die Schumann für Mendelssohn bei jeglicher Gelegenheit an den Tag legte, kaum anders zu denken war. Mendelssohn seinerseits brachte den grösseren Schumannschen Kompositionen, so z. B. der B-dur Symphonie, lebendiges Interesse entgegen und unterhielt auch regen persönlichen Verkehr mit Schumann. Um so auffallender muss es sein, dass sich in den bekannt gewordenen Briefen Mendelssohns nirgends eine Äusserung über Schumann als Komponist findet, bis auf einen Brief, den Mendelssohn von Berlin aus im Dezember 1843 nach der ersten Aufführung von „Paradies und Peri" in Leipzig an Schumanns Gattin schrieb. Derselbe ist in äusserst herzlichem Tone gehalten und Mendelssohn betont darin wiederholt seine aufrichtigste Freude über den Erfolg der „Peri". Erwähnt sei hier gleich noch, dass, als man Schumann im Jahre 1838 gesagt hatte, Mendelssohn meine es nicht aufrichtig mit ihm, jener an Clara schrieb: „Es würde mich das schmerzen, da ich mir einer edlen Gesinnung gegen ihn bewusst bin, und sie bewährt habe. Sage mir es aber gelegentlich, was Du weisst; man wird dann wenigstens vorsichtig, und verschwenden will ich nichts, wo mir etwa übel nachgeredet wird." (JB p. 283.) Jene Äusserungen aber, die sich in Mendelssohns Briefen (II, p. 116) über die musikalische Schriftstellerei

Schumanns finden, zielen weder auf die Person desselben als Kritiker, — denn Schumanns kritische Prinzipien waren auch die Mendelssohns — noch auf ihn als Komponist, sondern auf die musikalische Kritik überhaupt, zu der, wie Spitta (p. 27) richtig bemerkt, der schaffende Künstler sich immer in einem gewissen Gegensatze befinden wird. Das Märchen von dem „Neide Mendelssohns“ verdankt also seinen Ursprung einzig und allein dem gehässigen Treiben der Parteigänger Mendelssohns und Schumanns, die sich in thörichtem Streite befehdeten und in blindem Wahne meinten, dem einen Meister zu dienen, wenn sie des anderen Vorzüge schmälerten. —

In das Jahr 1834 fällt ausser dem Erscheinen der Neuen Zeitschrift noch ein anderes bedeutsames Ereignis. Im April dieses Jahres war Ernestine von Fricken, die Adoptivtochter eines Hauptmanns Baron v. Fricken aus Asch in Böhmen, in das Wiecksche Haus aufgenommen worden, um bei Wieck Musikunterricht zu geniessen. Schumann wurde durch die anziehende Erscheinung und das reiche Gemüt Ernestinens alsbald gefesselt; während des folgenden Sommers spielte sich denn auch wirklich jener „Sommerroman“ ab, der schliesslich Ende August zu einer Erklärung führte; der Erklärung sollte vermutlich am 5. September die Verlobung im elterlichen Hause zu Zwickau folgen. Alles dies war ohne Wissen des Vaters der Verlobten geschehen, der — ein leidenschaftlicher Musikliebhaber — Variationen seiner Komposition über ein Thema in Cis-moll an Schumann zur Beurteilung eingesandt hatte. Es war dasselbe Thema, über welches dieser bald darauf seine Etudes symphoniques, Op. 13, schrieb. Die Vertraute der Liebenden war Henriette Voigt; sie vermittelte den brieflichen Verkehr, bis Ernestine im September in ihre Heimat zurückreiste. Schumanns ganzes Fühlen und Denken konzentrierte sich während dieses Sommers auf Ernestine, Henriette Voigt und seinen Ludwig Schunke. Der heimliche Briefwechsel mit der Geliebten wurde, als sie in ihre Heimat zurückgekehrt war, noch kurze Zeit fortgesetzt, dann aber eröffnete Ernestinens Mutter, wie es scheint, auf Schumanns Wunsch das Geheimnis ihrem Gatten. Herr v. Fricken gab seine Einwilligung zu der Verlobung, und Schumann schwelgte in Glück und Wonne. Trotzdem aber befiel ihn bald darauf

ein Gefühl der Bangigkeit und des Zweifels, ob er auch Ernestinens würdig sei. Der weitere Verlauf des inneren Lebens unsers Robert und seiner Beziehungen ist nicht bekannt geworden: nur so viel steht fest, dass das Verlöbnis mit Ernestine wahrscheinlich im August 1835 in Frieden und Freundschaft gelöst wurde.

Einen tiefen Schmerz erfuhr Robert noch gegen Ende des Jahres 1834: am 7. Dezember erlag sein Freund Ludwig Schunke nach längerem Siechtum einer Brustkrankheit. Dem treuen Genossen und wackeren Davidsbündler widmete Schumann einen warmen Nachruf in der Neuen Zeitschrift. — In der Redaktion dieses Blattes war mit dem Anfange des Jahres 1835 eine bedeutende Veränderung eingetreten: Schumann hatte die Herausgabe allein übernommen, und der Verlag derselben war zu gleicher Zeit an Johann Ambrosius Barth übergegangen. Mit den Erfolgen und der Verbreitung der Zeitung war der etwas optimistische Schumann sehr zufrieden; auch in Zukunft sollte die Tendenz dieselbe bleiben, die Erfahrungen aber, die man bezüglich des kritischen Teiles der Zeitung gemacht hatte, sollten benutzt und nach drei gegebenen Rubriken (Leblosigkeit, Leichtsinn, Handwerksmässigkeit) Stereotyprezensionen der minderwertigen Musiklitteratur eingeführt werden. Die Besprechung des Nötigen und Wichtigen sollte dadurch keine Einbusse erleiden, daneben aber ein Überblick über alle Erscheinungen, gute und schlechte, ermöglicht werden.

In jenem für Schumann denkwürdigen Sommer 1834 war Clara Wieck in Dresden gewesen. Am 11. September hatte sie in Leipzig gespielt, im Dezember in Magdeburg und Halberstadt, im Januar und Februar 1835 in Braunschweig, Hannover und Bremen, im März in Hamburg. Alsdann reiste sie über Berlin nach Leipzig zurück, wo sie etwa im Mai eintraf. Überall hatte sie die grössten Triumphe gefeiert und war mit Auszeichnungen jeglicher Art überhäuft worden. Nach ihrer Rückkehr scheint langsam und allmählich in Schumann die Überzeugung zum Durchbruch gekommen zu sein, keine andere als Clara könne die ihm vom Schicksal Bestimmte, die Auserkorene des Herzens sein. Ein vom 28. August 1835 aus Zwickau datierter Brief ist in

dem vertraulich zarten Tone des Schwärmbriefes an Chiara (NZ III, 126) gehalten und beginnt: „Mitten unter all den Herbstfesten und sonstigen Freudenhimmeln guckt immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer mir sehr wohlbekannten Clara aufs Haar gleicht." Als Schumann nach einem mehrwöchentlichen Sommeraufenthalte in Zwickau Mitte September nach Leipzig zurückgekehrt war, fühlte er sich, wie aus einem Briefe an Nauenburg in Halle hervorgeht (SL I, p. 71) „täglich, ja stündlich" mehr zu Clara hingezogen. Zu gleicher Zeit begann Mendelssohn seine an künstlerischen Erfolgen so überaus reiche Thätigkeit als Leiter der Gewandhauskonzerte, und das Leipziger Musikleben, an dem Clara Wieck in diesem Winter hervorragenden Anteil nahm (D p. 88), erhob sich durch Mendelssohns Einfluss zu ungeahnter Blüte. Kein Wunder also, dass Schumann in den letzten drei Monaten dieses Jahres seine „Schwärmbriefe" schrieb, in denen neben der Verehrung für seinen „Felix Meritis" jene tiefe, edle Sympathie, die ihn zu „Chiara" unwiderstehlich hinzog, ihren schönsten Ausdruck fand. Die Künstlerin selbst aber, deren Sinn und Gemüt sich schon längst dem Zauber Schumannscher Poesie in Wort und Tönen erschlossen hatte, schenkte ihm willig ihr Herz.

Die Vermutung liegt nahe, dass zur Zeit, wo Schumanns edle, gemütvolle und verständige Mutter starb, am 4. Februar 1836, das entscheidende Wort bereits gesprochen war. Das fremde „Sie" ist zu dieser Zeit mit dem vertraulichen „Du" vertauscht, und am 13. desselben Monats spricht Robert in einem Briefe an Clara den Entschluss aus, Wieck um seinen Segen zu bitten. Der Brief enthält die bezeichnenden Worte: „Wir sind vom Schicksal für einander bestimmt: schon lange wusste ich das, aber mein Hoffen war nicht so kühn, Dir es früher zu sagen und von Dir verstanden zu werden." Diese Worte werden zugleich auf die Ernestinen-Episode in Schumanns Leben das richtige Licht werfen und so manches Rätselhafte derselben aufklären. Der Bund der treuen Liebe aber, den Robert und Clara in diesem Winter geschlossen hatten, war ewig, unzertrennbar, wie wahre Liebe ist, und erwies sich unerschütterlich fest, so mächtige Stürme auch gegen ihn in der Folgezeit ankämpfen mochten. In der

letzten Februar-Woche, so scheint es, hielt Robert bei Wieck um die Hand Claras an: Wieck war auf das höchste aufgebracht und wollte von der Verbindung durchaus nichts wissen. Unmittelbar nach der Abweisung des Antrags reiste er mit seiner Tochter nach Dresden und von hier nach Breslau. Hier hatte Schumann einen treuen Mitarbeiter in Dr. Kahlert; ihm gesteht er anfänglich in verblümter Rede, dann offen seine Liebe zu Clara und dieser zu ihm; zugleich teilt er ihm des Vaters Gesinnung mit und bittet, regelmässigen Bericht über Clara, ihre Seelenstimmung, ihre Erfolge nach Leipzig zu senden. „Meine Sterne stehen sonderbar verschoben. Gott führe zu einem glücklichen Ende!“ schreibt er am 2. März dieses Jahres an seine Schwägerin Therese, und Wieck nennt er: „einen Ehrenmann, aber einen Rappelkopf“.

Seit dieser Zeit lebte Schumann im Gegensatz zu der vergangenen Zeit höchst eingezogen, fest entschlossen, die Geliebte entweder nie mehr zu sprechen, oder sie sich ganz zu erwerben. Diese Hoffnung schwand ihm aber im Laufe des Sommers fast ganz und gar, und was er in dieser Zeit stiller Resignation litt, klingt heut und für alle Zeiten der Nachwelt aus den wehmütig-süssen Weisen des ersten Satzes der C-dur Phantasie Op. 17 entgegen. Er ist „eine tiefe Klage um Clara“. Auch vordem hatte er bereits die Stürme seines Herzens in Tönen erklingen lassen: so vor allem im „Carnaval“ (1834—35), in der bereits 1833 begonnenen und 1835 vollendeten Fis-moll Sonate, die er Clara widmete, und in einzelnen Teilen der zweiten (G-moll) und dritten Sonate (Concert sans Orchestre F-moll). Die Zahl seiner Kompositionen aus dieser Zeit geistiger Aufregung ist verhältnismässig gering, Schumanns hauptsächlichste Thätigkeit war der Zeitschrift gewidmet. Der Umgang mit seinen Freunden wurde mit der Zeit wieder reger. Mit Wiecks war jeder Verkehr abgebrochen; es war beiderseitig abgemacht worden, dass Clara und Robert sich längere Zeit nicht sehen sollten.

Erst das folgende Jahr 1837 brachte wieder eine Annäherung an Wieck, und das freundliche Entgegenkommen desselben, wie die unerschütterliche Treue Claras veranlassten Schumann, an deren Geburtstage (am 13. September) brief-

lich zum zweitenmale um ihre Hand anzuhalten. Aber Wieck war, wie auch anderweitig verbürgt ist (NZ II, p. 82), „zu leidenschaftlich stolz auf die Verdienste der jungen Virtuosin“, die er „den Triumph seiner 30jährigen musikalischen Erfahrungen“ nannte, als dass er es hätte über sich gewinnen können, seine Einwilligung zu geben. Für Robert war Wiecks ausweichende und gänzlich unbestimmte Antwort um so niederdrückender, als er die feste Überzeugung hatte, dass Claras Vater diesmal gegen die Verbindung nichts Wesentliches einwenden konnte. Sei es, dass dieser Schumann sein geringes Einkommen oder seine ungeregelte Lebensweise vorgehalten hatte: Schumann lebte von jetzt ab so sparsam, dass er selbst den Küchenzettel für die Woche aufsetzte. Mit Clara einen freundschaftlichen brieflichen Verkehr zu unterhalten, gestattete der Vater; indessen zogen die Liebenden beiderseits einen heimlichen Briefwechsel vor, um ungestört die Sprache ihres Herzens reden zu können. Als nun Clara im Dezember mit ihrem Vater nach Wien ging, wandte sich Schumann, wie ehedem an Dr. Kahlert, so jetzt an Professor Fischhof, einen Freund und Mitarbeiter der Zeitung, um Genaues über Claras Befinden und ihre Erfolge zu erfahren.

Bei dem schweren Leid, das Schumann in dieser Zeit widerfuhr, fehlte es doch auch nicht an mancher Freude: die erhebendste für ihn war die Anerkennung, die Franz Liszt in der Gazette musicale drei Schumannschen Kompositionen: den Impromptus, der Sonate Op. 11 und dem Concert sans orchestre Op. 14 zu Teil werden liess. Auch ein Brief Simonins de Sire, eines Gutsbesitzers aus Dinant in Belgien und begeisterten Verehrers der Schumannschen Kompositionen, gab diesem erfrischende Belebung und Stärkung in jener traurigen Zeit. Unablässig war er darauf bedacht, seine Stellung zu bessern und sich nach aussen hin ein grösseres Ansehen durch Amt oder Titel zu verschaffen, um so Wieck, den er immer noch wie einen Vater liebte, Genüge zu thun und sich Clara zu erringen. Auf Wien richteten sich zunächst seine Blicke; dort hatte Clara soeben Triumphe gefeiert und selbst bei Hofe die glänzendste Aufnahme gefunden. Schumann dachte zuerst an eine Stellung am Wiener Konservatorium; bald jedoch hatte

er einen grösseren, kühneren Plan gefasst: er wollte seine Zeitung nach Wien verlegen, und die rühmlichst bekannte Verlagshandlung T. Haslinger sollte sie in Verlag nehmen. Die Mittel zu seiner Übersiedelung nach Wien erwartete er von seinen Brüdern, die ihm von seinem Erbteil eine Summe von 2400 Thalern innerhalb eines Jahres flüssig machen sollten. Weihnachten 1839 hoffte er nach Wien übersiedeln und Ostern 1840 Clara heimführen zu können. Der neue Plan regte alle Schwingen seines Geistes an, und seine Phantasie, von dem starken Fittig solch beseligender Hoffnungen getragen, erhob sich in mächtigem Fluge und erzeugte mehrere Kunstwerke ersten Ranges: die „Davidsbündlertänze“, „Kreisleriana“ und „Novelletten“. Und dann wieder zauberte ihm seine Phantasie die lieblichen Bilder der Kindheit vor die Seele: und in die Erinnerung an jene seligen Tage sich vertiefend, dichtete er eines seiner gemütvollsten Werke: die „Kinderscenen“, das erste Werk Schumanns, welches sofort allgemeineren Anklang fand.—Mit seinen Freunden pflegte er in jener Zeit (1836—38) täglich anregenden, heiteren Verkehr; zwanglos heitere Unterhaltung, Scherz und Frohsinn herrschte bis in die späte Abendstunde unter der aus jungen Leuten verschiedenster Berufsklassen zusammengesetzten Gesellschaft, die sich täglich in der Restauration „Zum Kaffeebaum“ zusammenfand. Schumann nahm zumeist einen bestimmten Platz am oberen Ende des Tisches ein und pflegte, den Kopf auf den Arm gestützt, die Augen halb geschlossen, wie träumend dazusitzen. Sobald das Gespräch für ihn Interesse gewann, nahm er lebhaften Anteil, und das eben noch halb geschlossene Auge leuchtete in wunderbar phantastischem Glanze. Wenn er den Abend im Kreise seiner „Davidsbündler“ meist schweigsam und in sich gekehrt zugebracht hatte, pflegte er sich, nach Hause zurückgekehrt, an das Klavier zu setzen; und nun entquoll um so lauter und voller der Strom der Melodien, die ihn unablässig auch in der heiteren Gesellschaft seiner Freunde bereits beschäftigt hatten. Das gewohnheitsmässige „Musizieren“ zur Nachtzeit mochte wohl begreiflicherweise den Ärger der Hausbewohner erregt haben, so dass Schumanns Wirtin, Frau Devrient, die übrigens Schumanns Vertrauen

in hohem Masse besass, einmal ernstlich dagegen Einsprache erheben musste. Schumann bekannte seine Schuld und lebte fortan ruhiger. Dieser Kreis seiner Freunde war ihm so lieb und vertraut geworden, dass er ihn schmerzlich vermisste, als er Anfang Oktober 1838 nach Wien gekommen war.

Es scheint fast, als habe Schumann die Reise nach Wien und die damit verbundene Absicht Wieck geflissentlich verborgen gehalten. Sicher ist, dass Wieck, als er Schumanns Pläne erfahren hatte, damit unzufrieden war, und das Verhältnis zwischen beiden Männern in der nächstfolgenden Zeit sich immer unfreundlicher gestaltete. — Während Schumanns Abwesenheit übernahm Oswald Lorenz, Musiklehrer in Leipzig, Schumanns „Liederminister", die Redaktionsgeschäfte.

In Wien wohnte Schumann Schönlaternengasse No. 679; Fischhof und Mozarts Sohn, den er im Jahre 1835 in Leipzig kennen gelernt hatte, waren sein täglicher Umgang. Die Wiener Musikverhältnisse waren damals wenig einladend, trotzdem kurze Zeit vorher die grössten Meister aller Zeiten: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert daselbst gelebt und gewirkt hatten. Strauss' und Lanners Tanzmusik, Rossinis Opern, Prochs rührselige Lieder und Thalbergs vielbewundertes Virtuosentum bezeichneten den Höhepunkt des Wiener musikalischen Lebens jener Zeit. Schumann hatte Empfehlungen an hochgestellte Personen, darunter an den Fürsten Schönburg und Sedlnitzky; aber dieser vermochte nicht, seinem Vorhaben sich förderlich zu erweisen. Die grössten Schwierigkeiten boten ihm die Verhandlungen mit Haslinger und mit Rob. Friese, dem Leipziger Verleger der Zeitschrift seit Juli 1837. Jener wollte das unumschränkte Eigentumsrecht für die Zeitung in Anspruch nehmen, dieser die Kommission für Norddeutschland nicht aufgeben. Und so kam es zu keiner Einigung, so dass der hauptsächlichste Zweck des Wiener Aufenthaltes für Schumann unerfüllt blieb. Um so reicher aber gestaltete sich in anderweitiger Beziehung das Ergebnis dieses für die Kunstgeschichte immerhin bedeutsamen Aufenthaltes in Wien: bei Ferdinand Schubert, dem Bruder des grossen Komponisten, fand Schumann unter den nachgelassenen Werken desselben die herrliche C-dur Symphonie, die er zusammen mit vier oder fünf Symphonien und vier Messen an Dr. Härtel nach Leipzig

sandte. Daselbst erlebte sie am 21. März 1839 unter Mendelssohns Leitung ihre erste Aufführung. An eigenen Kompositionen entstand in Wien eine „romantische“ Sonate, später Faschingsschwank aus Wien Op. 26 genannt und Simonin de Sire gewidmet. Überhaupt fühlte sich Schumann nach eigenem Zeugnis durch die schöne Gegend und das katholische Land, in dem es „viel für die Phantasie giebt“, sehr zum Komponieren angeregt. „Ich möchte mich zum Lieblingskomponisten aller Wienerinnen emporschwingen“, schreibt „Florestan“ an Fischhof. Auch die Oper und das Burgtheater übten eine mächtige Anziehung auf Schumann aus; er stellt die Leistungen dieser Kunstinstitute weit über die des Leipziger Theaters. Hingegen erschien ihm die Klatschsucht und Coterie des Wiener Publikums unleidlich und der Grossstadt unwürdig. Mitte März 1839 war er bereits fest entschlossen, nach Leipzig zurückzukehren; zur selben Zeit traf ihn die Nachricht von dem Ableben seines Bruders Eduard. Gerade in dieser Zeit (vom 24. bis 27. März) war er in düstere Phantasien versunken und mit der Komposition der Nachtstücke Op. 23, die er „Leichenphantasie“ nennen wollte, beschäftigt gewesen. Das zufällige Zusammentreffen dieser düsteren Gedanken mit dem Tode seines Bruders bestärkte ihn in seinem Glauben an geheimnisvolle, unerklärbare Ahnungen.

So waren denn alle die Hoffnungen, die Robert an seinen Aufenthalt in Wien geknüpft hatte, geschwunden, und die Erreichung seines nächsten Lebenszieles, der Besitz Claras, in ungewisse Ferne gerückt. Am 14. April kehrte er nach Leipzig zurück und begann hier seine alte, gewohnte Thätigkeit. Von eigenen Kompositionen erschienen in dieser Zeit ausser den Kinderscenen die Arabeske Op. 18, das Blumenstück Op. 19, die Nachtstücke Op. 23, die „grosse“ Humoreske Op. 20 und die G-moll Sonate Op. 22.

Schumann scheint bald nach seiner Rückkehr empfunden zu haben, dass ein weiteres erfolgreiches Schaffen auf seinem eigensten Gebiete kaum möglich sei, wenn er nicht den inneren Frieden fände, den nur Eines ihm verleihen konnte: die Vereinigung mit Clara. Die Erreichung dieses Zieles aber war in erster Linie von einer gesicherten materiellen Existenz abhängig. Nun bezog Schumann — so giebt er

wenigstens selbst an — 500 Thaler Zinsen von seinem Erbteil, eine gleiche Summe als Ertrag seiner Zeitung; dazu rechnete er noch das Honorar seiner Kompositionen, so dass er der gewissen Überzeugung war, seiner zukünftigen Frau eine gesicherte Existenz bieten zu können. Clara selbst, mit der er von Wien aus einen lebhaften, musikgeschichtlich höchst interessanten Briefwechsel unterhalten hatte, war ihm in unveränderter Treue ergeben. Sie hatte ihm im Juli 1839 eine Romanze ihrer Komposition zur Durchsicht zugeschickt, die Robert so sympathisch berührte, dass er ihr am 10. Juli schrieb: „An Deiner Romanze hab' ich nun abermals von neuem gehört, dass wir Mann und Frau werden müssen. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe". Alles dies gab ihm den Mut, zum drittenmale um die Hand seiner Clara bei Wieck anzuhalten. Dem dritten Antrage folgte die dritte bittere Abweisung. „Er wollte nicht ‚ja' sagen, weil ich kein Rothschild bin", schrieb Schumann am 5. September 1839 an seinen ehemaligen Lehrer Dorn, damals in Riga. Wieck verfolgte anscheinend „höhere" Ziele und Schumanns bescheidene bürgerliche Stellung mochte ihm für Clara, den ganzen Stolz und den „Triumph" seines Lebens, nicht genügend sein und gut genug erscheinen. Jedenfalls hat Wiecks eigengearteter, spröder und etwas stolzer Charakter Schumann so manche bittere Kränkung nicht erspart. Er achtete diesen zwar als einen begabten und trefflichen Komponisten, aber er warf ihm phlegmatische Unthätigkeit vor und liess sich sogar zu heimlichen Intriguen gegen ihn hinreissen. Vor allem aber erregt es Befremden, wie Wieck sich so weit vergessen konnte, eine Schmähschrift gegen Schumann zu verfassen, die in Bremen „unter der Hand" durch den Musiklehrer Christian Rakemann im Februar 1840 verbreitet wurde (J p. 159). — Bei dem eisenharten Charakter Wiecks blieb den Liebenden kein anderer Ausweg übrig, als den Heirats-Konsens auf gerichtlichem Wege sich zu erzwingen. Clara, die den wahrhaft tragischen Konflikt zwischen Kindesliebe und der Liebe zu dem zu kämpfen hatte, dem sie Treue geschworen, entsagte dem Vater, um dem Erwählten ihres Herzens treu zu bleiben. Sie begab sich nach Berlin zu

ihrer Mutter, Wiecks erster, geschiedener Gattin und hielt sich vom Januar 1840 ab in Hamburg auf. Im Juni dieses Jahres kam sie nach Leipzig, wo sie ihr Bräutigam auf die sinnigste Weise mit einem neuen Härtelschen Flügel überraschte. Alsdann begab sie sich über Berlin nach Weimar und blieb schliesslich bis zu ihrer Vermählung in Liebenstein. Inzwischen hatte Robert Anstalten getroffen, zum Doktor der Musik zu promovieren. Nachdem er bereits 1838 einen solchen Versuch bei der Leipziger Universität zu machen beabsichtigt hatte, wandte er sich zu Beginn des Jahres 1840 an den Protodiakonus Dr. Keferstein in Jena, dessen freundschaftlichen Unterhandlungen er es zu verdanken hatte, dass ihm im Februar 1840 auf Grund seiner Verdienste als Komponist, Kritiker und Kunst-Ästhetiker das Doktor-Diplom zuerkannt wurde. In der festen Überzeugung, dass an eine Versöhnung mit Wieck nie zu denken sei, wies Schumann des edlen Keferstein Anerbieten, den Vermittler und Versöhner zu spielen, zurück und harrte mit Ungeduld der Entscheidung des Gerichts entgegen, die ja zweifellos eine günstige sein musste — und auch war. Übrigens blieb ihm selbst die Kränkung nicht erspart, das leidige Zerwürfnis mit Wieck in einem Zeitungsblatte mitgeteilt und so der Öffentlichkeit preisgegeben zu sehen (Ende August 1840).

Am 12. September, am Tage vor Claras Geburtstage, an welchem Schumann sie ganz sein eigen nennen wollte, fand in der Dorfkirche zu Schönefeld bei Leipzig im Beisein zweier Freunde, des Dr. Reuter und des Finanzsekretärs E. A. Becker die Trauung des jungen Paares durch einen Jugendfreund Roberts statt. Es war das Ende einer langen Reihe schmerzlicher und aufreibender Seelenkämpfe, denen nunmehr die Zeit des holdesten und schönsten Friedens folgte. —

Die Zeit des Sturmes und Dranges war für Robert vorüber; in ungetrübtem Genusse des schönsten Erdenglückes schwand die Erinnerung an die Kränkungen, die ihm die letzten Jahre gebracht hatten, und frisch und frei ergoss sich aus seinem Innersten ein Liederstrom, so zart und süss, so voll und rein, wie der Lerche fröhlicher Gesang erschallt, wenn warme Frühlingssonne nach langem Kampf endlich des Eises Fesseln gesprengt hat.

## IV.

# Die Blütezeit.

1840—1850.

Schumann hatte bisher ausschliesslich Klavier-Kompositionen (Op. 1—23) veröffentlicht, ohne damit einen grösseren, allgemeineren Erfolg zu erzielen. Nur ein kleiner Kreis von Kennern wusste dieselben gebührend zu schätzen und erkannte aus ihnen, dass Schumann berufen sei, einen bedeutenden Rang unter den Tonmeistern dereinst einzunehmen. Auch seine Lieder fanden nicht alsbald nach ihrem Erscheinen die rechte Würdigung: die Neugestaltung der Liedform durch Schumann, namentlich aber der veränderte Charakter der Begleitung und die gänzlich neue Behandlung der vordem ausschliesslich die Melodie führenden Singstimme, machten ein vorheriges genaueres Bekanntwerden mit den Liedern unseres Komponisten notwendig. Hierzu mochte kommen, dass in dem „Liederjahre 1840“ nicht weniger als etwa 138 grössere oder kleinere ein-, zwei- und mehrstimmige Gesangskompositionen Schumanns vollendet wurden, und damit bei der Fülle des Dargebotenen die Auswahl des Besten oder zum mindesten des leichter Verständlichen wesentlich erschwert wurde. Hier eine Übersicht der am meisten bekannt und beliebt gewordenen Gesänge aus diesem Jahre: „Liederkreis von H. Heine, Op. 24; Myrthen, seiner Braut gewidmet, Op. 25; zwölf Gedichte von J. Kerner, eine Liederreihe, Op. 35; zwölf Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling, von Robert und Clara gemeinschaftlich herausgegeben, Op. 37; acht Lieder aus Chamissos Frauenliebe und Leben, Op. 42, seinem „Liederminister“ gewidmet; sechs Romanzen und Balladen, Op. 45 und 49; Dichterliebe, Op. 48 und drei zweistimmige Lieder, Op. 43“.

Dem Liederjahre folgte das Symphonienjahr 1841: Nicht weniger als drei Symphonien und eine symphonische Skizze, die aber unausgeführt blieb, wurden in diesem Jahre vollendet: so voll war die Brust, die nun nach den langen Stürmen in

Ruhe und stiller Seligkeit sich öffnen und neue und immer bedeutungsvollere Melodien ergiessen konnte. Mit sorgsamer Hand wusste die Gattin von dem die Tiefen seines Geistes weiter und weiter erschliessenden Gatten alle äusseren Störungen und die Berührung mit den alltäglichen Sorgen des Lebens fern zu halten und so einen Zauberkreis um ihn zu ziehen, der ihn nichts als die duftigen Traumgestalten seiner Phantasie schauen und mit ihnen wunderbar geheimnisvolle Zwiesprach pflegen liess — zur Verwunderung und zum staunenden Entzücken der Welt. Wie ein Perlenfischer tauchte er jetzt in das spiegelglatte Meer seines Herzens und hob aus dessen Tiefen eine der kostbarsten Perlen symphonischer Musik empor, die B-dur Symphonie, seine „Frühlingssymphonie“. Deutlicher und eindringlicher, als Worte vermögen, redet dies Werk in der ihm eigenen romantischen Zaubersprache von des Lebens schönstem, reichstem Glück, ein echtes, rechtes

„Kind des Frühlings und der Liebe,
Holder, inniger Genossen“.

Der „Frühlingssymphonie“ folgte die anfänglich „Sinfonietta“ genannte Suite (Ouverture, Scherzo, Finale) und die Dmoll-Symphonie. Hatten die Lieder Schumanns ihrem Autor den Ehrenplatz neben Schubert gesichert, so liessen ihn die Symphonien unwiderleglich als Erben des Beethovenschen Geistes erscheinen, der mit männlich kräftiger Empfindung den blühendsten Wohllaut der Tonsprache und eine bisher ungeahnte Fülle rhythmischer, melodischer und harmonischer Kombinationen verband. — Das folgende Jahr gehörte der Kammermusik und brachte die drei Quartette Op. 41, in der kurzen Zeit von acht Wochen nach sorgfältigstem Studium Mozartscher und Beethovenscher gleichartiger Meisterwerke in grossen, phantastischen Zügen komponiert. Namentlich aber gehört hierher das Klavier-Quintett, Op. 44 und das entsprechende Quartett, Op. 47, beide in Esdur. Jenes wurde nach seiner ersten Aufführung, am 8. Jan. 1843, bei der Clara Schumann die Klavierpartie spielte, bald allgemein bekannt und beliebt. Dieses erschien erst später, am 8. Dezember 1844, vor der Öffentlichkeit und erwarb sich nicht minder — im besseren Sinne — allgemeine Popularität. Auch die Phantasiestücke Op. 88 für

Klavier, Violine und Violoncello, entstanden in diesem Jahr, wurden aber erst 1850 veröffentlicht.

Ein ganz neues Gebiet künstlerischer Produktion erschloss sich Schumann im folgenden Jahre 1843, und selten ist wohl einem Künstler gleich bei dem ersten Versuch der grosse Wurf in so hohem Grade gelungen, als Schumann mit der Komposition seines „weltlichen Oratoriums“: „das Paradies und die Peri“. Den Text zu diesem Werke hatte Schumanns Jugendfreund und Schulgenosse Flechsig Thomas Moores Lala Rookh entnommen und ins Deutsche übertragen. Die Übertragung befand sich schon 1841 in den Händen Schumanns; im Jahre 1842 beschäftigten ihn die Vorarbeiten zu der Komposition und erst 1843 ging er an die Ausführung. Die milde, weiche Stimmung, die über diesem Gedicht ausgebreitet ist, das phantastisch-romantische Kolorit, in das es getaucht ist, die innere, beseligende Wärme und die stille Wehmut, die es atmet, liessen keinen anderen Tonkünstler zur musikalischen Nachdichtung dieses Stoffes geeigneter erscheinen, als Schumann, der für die zartesten Seelenregungen immer und überall den süssesten Ausdruck zu finden verstand. Das Werk wurde unter Schumanns Leitung am 4. Dezember 1843 zum erstenmale im Gewandhause aufgeführt und erregte die höchste Begeisterung; die Partie der Peri sang Frau Dr. Frege (Livia Gerhardt) aus Leipzig. Acht Tage später musste die Aufführung auf allseitigen Wunsch wiederholt werden, und Schumann feierte neue Triumphe; kurze Zeit darauf, am 23. Dezember, wurde das herrliche Werk mit gleichem Erfolge in Dresden aufgeführt.

In das Jahr der „Peri“ fällt noch ein Nachtrag zu den Kammermusikwerken: Andante und Variationen für zwei Klaviere Op. 46, ursprünglich mit Begleitung von zwei Celli und Horn komponiert. Mendelssohn und Clara Schumann brachten das Musikstück am 9. August 1843 im Gewandhause zur ersten Aufführung. Im April dieses Jahres trat Schumann als Lehrer in das neugegründete Leipziger Konservatorium der Musik ein, dessen Oberleitung Mendelssohn hatte. Schumanns Ruf als Komponist musste dem jungen Institute förderlich sein, wenngleich nicht verschwiegen werden kann, dass ihm bei allen sonstigen Gaben des Geistes die Fähigkeit fehlte, sich

anderen, minder bekannten und vertrauten Personen zu erschliessen und durch Mitteilsamkeit anregend und fördernd auf jüngere Talente einzuwirken. —Schumann bekleidete jetzt eine ehrenvolle und angesehene Stellung; inwieweit dies auf Wiecks Gesinnung gegen ihn von Einfluss war, lässt sich nicht klar erkennen: jedenfalls aber ist es bemerkenswert, dass grade in diesem Jahre eine Annäherung Wiecks an Clara und Robert stattfand, die bald dazu führte, dass das Geschehene, so gut es angehen mochte, vergessen wurde. — Gegen Ende des Jahres 1843 rüstete sich Clara, die bereits 1842 in Hamburg und Kopenhagen konzertiert hatte, zu einer grösseren Kunstreise nach Russland. Robert entschloss sich erst nach langem Zögern und Widerstreben dazu, sie zu begleiten (Ende Jan. 1844). Überall, in Mitau, Riga, Petersburg, erregte die geniale Künstlerin den grössten Enthusiasmus und verschaffte den Werken ihres Gatten Eingang. So wurde in einer Soirée der Grafen Josef und Michael Wielhorsky Schumanns B-dur Symphonie unter seiner Leitung aufgeführt, und in einem Konzert bei dem Prinzen von Oldenburg trug Clara mit Henselt die Variationen für zwei Klaviere vor. Nachdem Schumann einen alten Onkel mütterlicherseits, den Regimentsarzt Schnabel in Twer, besucht, reiste das Künstlerpaar nach Moskau, von wo Schumann an Wieck einen poetischen Gruss, ein Gedicht auf die „Kremlstadt", sandte. Die Rückkehr nach Deutschland sollte über Schweden erfolgen, aber der Plan wurde aufgegeben, und an Ehren und Auszeichnungen reich kehrten beide nach mehr als viermonatlicher Abwesenheit anfangs Juni 1844 nach Leipzig zurück. Während der Zeit seiner Abwesenheit hatte Schumann die Redaktion seinem „Liederminister" übertragen; sie blieb in dessen Händen auch nach Schumanns Rückkehr, da dieser von jetzt ab ausschliesslich der Komposition zu leben wünschte. Nach Lorenz übernahm Brendel am 1. Januar 1845 die Zeitschrift, und hat sie bis zu seinem Tode geführt.

Im Herbst des Jahres 1844 erkrankte Schumann an einem hochgradigen, qualvollen Nervenleiden, das eine Folge übermässiger Anstrengung war, der er sich bei dem Entwurf der Musik zur Schlussscene des Goetheschen Faust unterzogen hatte. Auf ärztliches Anraten begab er sich im Oktober

nach dem musikalisch stillen und deshalb für ihn vorteilhafteren Dresden, zunächt jedoch nur, wie es scheint, in der Absicht, dort vorübergehenden Aufenhalt zu nehmen. Nach dem Zeugnis des Dr. Helbig in Dresden aber war sein Leiden keineswegs unerheblich, so dass ein längeres Entferntsein von dem regen musikalischen Leben in Leipzig notwendig scheinen mochte. Am 28. Nov. begab sich daher Schumann mit seiner Gattin noch einmal nach Leipzig zurück, um in einer Matinée, am 8. Dezember, von den Leipziger Musikfreunden Abschied zu nehmen; die endliche Übersiedelung nach Dresden erfolgte, wie aus einem Briefe an den C. F. Peters'schen Musikverlag hervorgeht, am 13. Dezember. Von Dresden aus schrieb Schumann an Dr. Krüger: „Noch immer bin ich sehr leidend und oft ganz mutlos. Arbeiten darf ich gar nicht, nur ruhen und spazieren gehen — und auch zum letzten versagen mir häufig die Kräfte. Holder Frühling, vielleicht bringst du sie wieder!" Und an seinen Freund Verhulst im Haag schreibt er im Mai 1845: „Ich war oft sehr krank. Finstere Dämonen beherrschten mich. Jetzt geht es etwas besser; auch zur Arbeit komme ich wieder, was mir Monate lang ganz unmöglich war". Es war der erste grössere Ansturm jener furchtbaren, unheimlichen Krankheit, der er nach etwa einem Jahrzehnt erliegen sollte. In den Stunden, wo er sich erleichtert fühlte, muss er mit doppelter Anstrengung gearbeitet haben: denn nur so ist es erklärbar, dass in diesem Jahre so viele und so bedeutsame Kompositionen vollendet wurden: Vier Fugen für Klavier Op. 72; Studien und Skizzen für den Pedalflügel Op. 56 und 58; sechs Fugen über den Namen „Bach" für Orgel Op. 60 und Intermezzo und Rondo als Schluss des ursprünglich „Phantasie" genannten A-moll Konzertes Op. 54; der erste Satz war bereits 1841 entstanden. Zu alledem kam noch der Entwurf der C-dur Symphonie. Einen heilsamen Einfluss auf sein Gemüt übte der Verkehr mit Ferdinand Hiller und der musikalisch hochgebildeten Wittwe Webers aus; mit Mendelssohn unterhielt Schumann in den Monaten Juli bis November einen regen Briefwechsel (J 212—226). Durch die von Hiller ins Leben gerufenen Abonnement-Konzerte, in deren erstem Joachim das Mendelssohnsche Konzert spielte, ge-

wann er reiche musikalische Anregung. Gegen Ende des Jahres fühlte sich Schumann soweit gekräftigt, dass er mit seiner Gattin Leipzig einen 14tägigen Besuch abstatten konnte. Hier muteten ihn Leben und Menschen so sehr an, dass er an Hiller schrieb: „Früher oder später glaube ich doch, dass wir uns hier wieder ansiedeln“. Bei dieser Anwesenheit in Leipzig führte Clara am 1. Januar 1846 das A-moll Konzert in die musikalische Welt ein. Die glänzenden Erfolge in Leipzig, das Wiedersehen mit den alten Freunden und Vertrauten, das Bekanntwerden mit neuen hervorragenden Tonkünstlern, hatte auf Schumann den günstigsten Einfluss geübt, und die Briefe an Dorn und Carl Reinecke vom 7. und 22. Januar zeigen wieder den alten lebhaften Geist und frischen Schaffensdrang. Zwar weist das Kompositionenverzeichnis aus dem Jahre 1846 ausser der Vollendung der im vorigen Jahr begonnenen Symphonie in C-dur nur die Chorlieder Op. 55 und 59 auf, aber eine während des Sommers auf ärztliches Anraten unternommene Reise nach Norderney (auf der Rückreise wurde wiederum den treuen Leipzigern ein Besuch abgestattet), eine Konzertreise nach Wien, eine gleiche im Februar 1847 zur Aufführung der „Peri“ nach Berlin und von hier nach Breslau erklären wohl zur Genüge die geringe Produktivität in dieser Zeit. Im Juli dieses Jahres stattete Schumann seiner Vaterstadt Zwickau einen Besuch ab. Bei Gelegenheit einer zweitägigen Musikfeier wurden die C-dur Symphonie, das Klavier-Konzert, (Clara spielte es), und das Chorlied „Beim Abschied zu singen“ zur Aufführung gebracht. Fackelzug und Abendständchen, für welches der dortige Musikdirektor Dr. Klitzsch eine Dithyrambe komponiert hatte, waren die aussergewöhnlichen Ehrenbezeugungen, durch welche die Vaterstadt ihre Verehrung für den berühmten Komponisten an den Tag legte. — Das Jahr 1847 wurde eines der fruchtbarsten: Zwei Trios für Klavier, Violine und Violoncello, Op. 63 und 80, mehrere Kompositionen für Männerchor (Ritornelle, Zum Anfang, drei Gesänge von Eichendorf, Rückert und Klopstock, Solfeggien), „Zum Abschied zu singen“, für gemischten Chor und Orchester, die Vollendung der Schlussscene des „Faust“ und vor allem die ersten Entwürfe zu seiner „Genoveva“ sind im Kom-

positionenverzeichnis als die Frucht der unermüdlichen Thätigkeit Schumanns bezeichnet. In Arbeit und Genuss seine Tage zuzubringen war Schumanns höchste Lebensfreude. Er nannte dies „Goethisch leben“.

---

Schumanns Lieblingsplan, eine deutsche Oper zu schreiben, kam im folgenden Jahre nach siebenmonatlicher anstrengender Arbeit zur Verwirklichung. Schon als Knabe hatte sich unser Meister mit Vorliebe Opernplänen hingegeben, auch bereits Opernanfänge komponiert. Seine Aufmerksamkeit wurde inzwischen durch seine eigenartige Geistesentwicklung von diesen Plänen abgelenkt; aber bereits im Dezember 1830 beschäftigte ihn wieder auf das lebhafteste der Gedanke, eine Oper zu komponieren. „Mit der grossen Oper hat es seine Richtigkeit“, schreibt er am 12. Dez. 1830 seiner Mutter; „ich bin in Feuer und Flammen und wüte den ganzen Tag in süssen, fabelhaften Tönen. Die Oper heisst: ‚Hamlet‘; der Gedanke an Ruhm und Unsterblichkeit giebt mir Kraft und Phantasie“. Zehn Jahre später trug er sich mit einem neuen Opernplan: Die Novelle „Doge und Dogaressa“ im zweiten Teil der Serapionsbrüder von E. T. A. Hoffmann gefiel ihm wegen ihrer Noblesse und Natürlichkeit. Clara sollte den Stoff prüfen und Julius Becker denselben in Verse bringen. Aber alsbald war er wiederum mit dem Stoff unzufrieden: es fehlte ihm „ein deutsches, tiefes Element“ darin; trotzdem gab er den Stoff noch nicht auf, sondern war bemüht durch Umarbeitung desselben ihm tieferen Sinn und Zusammenhang zu verleihen. „Du wirst Dich freuen darüber“, schreibt er an Clara; „die Hexe muss ganz umgewandelt werden — in eine Wahrsagerin, die im Ruf der Zauberei steht. Sie muss die Seele der Geschichte werden, eine Rolle für die Schröder, die mich ganz begeistert. Bis zu Deinem Herkommen (im Juni) hoffe ich mit Beckern ganz im Reinen zu sein, und dann geht es frisch an die Ouverture“. Am 10. Mai 1840 war der Entwurf vollendet, und Schumann wünschte nichts sehnlicher als an die Komposition gehen zu können. An seine Braut schreibt er: „Manchmal fange ich an zu verzweifeln, wie ich diesen grossen tragischen Stoff bewältigen soll. — Er ist nämlich

jetzt tief tragisch worden, doch ohne Blutvergiessen und gewöhnliche Coulisseneffekte. — Ganz begeistert bin ich von allen den Gestalten, die ich nun in Musik giessen soll, und du sollst es auch schon werden“.

Aber schon fünf Tage später ist seine zuversichtliche Hoffnung wesentlich herabgestimmt: „Der Operntext macht mir Unruhe. J. Becker brachte mir neulich eine Probe, wo ich dann sah, dass er der Sache wohl nicht gewachsen ist. Schwache Worte zu komponieren ist ein Greuel: ich verlange keinen grossen Dichter, aber eine gesunde Sprache und Gesinnung. Nun, fahren lasse ich den schönen Plan gewiss nicht und dramatisches Talent fühle ich genug in mir. Du wirst Dich verwundern, was da für Ensembles vorkommen“. Der Plan wurde aber doch aufgegeben, nimmer aber die Hoffnung, endlich einmal einen geeigneten Operntext zu erhalten. Am letzten Oktober 1841 wendet er sich mit der dringenden Frage an Dr. Griepenkerl in Braunschweig, ob er nicht einen Operntext besitze. Kurz vor seiner Reise nach Russland im Frühjahr 1844 beschäftigen ihn neue Opernpläne auf das lebhafteste. Zuccalmaglio, sein treuer Freund und Berather, hatte ihm mehrere Vorschläge gemacht, von denen ihm zwei: „Mokanna“ aus Lala Rookh und „der Einfall der Mauren in Spanien“ am meisten zusagten. Er bittet Zuccalmaglio den letztgenannten Stoff zu bearbeiten und wenn möglich das Buch bis zu seiner Rückkehr im Mai fertig zu stellen. Dass sein Freund dieser Bitte gerecht wurde, ist kaum anzunehmen. Die eben ausgesprochene Idee wurde übrigens bald durch eine neue verdrängt: noch im selben Jahre komponierte Schumann einen Chor und eine Arie zu einer anderen von ihm projektierten Oper: „der Corsar“ nach Byron. Die Oper wurde wohl deshalb nicht zu Ende geführt, weil Prof. Marbach in Leipzig Schumanns Gesuch, den Text entsprechend umzuarbeiten, ablehnte. Demnächst war es Andersens dramatisches Märchen: „die Blume des Glücks“, das Schumann zu einer Zauberoper umgestaltet wünschte. Aber auch hier fehlte es an einem Übersetzer und Bearbeiter des Stoffes. — Übrigens fanden sich in Schumanns Projektierbuch nicht weniger als zwanzig Operntexte, darunter Faust, Till Eulenspiegel, Nibelungenlied,

Wartburgkrieg, Abailard und Héloise, Maria Stuart, Sakuntala, und es scheint, dass gerade die Wahl unter der Fülle des Stoffes ihm die grössten Schwierigkeiten machte, ganz abgesehen davon, dass er zur Bearbeitung des Textes niemals die geeignete dichterische Kraft fand. Nachdem er Dresden zum Aufenthaltsort gewählt hatte, wirkten die dortigen Opernvorstellungen, die er sehr häufig besuchte, namentlich aber Wagners Tannhäuser, überaus förderlich und zu gleicher Thätigkeit anregend auf ihn ein. Er bewundert Wagners Mut und Talent, insbesondere aber ist er erstaunt, dass er gleich nach der ersten Tannhäuser-Aufführung einen neuen Text: „Lohengrin“ vollendet hat. Wagner hatte denselben in einer der wöchentlichen Zusammenkünfte einer Anzahl Dresdner Künstler: Bendemann, Rietschel, Hübner, Hiller, Reinick u. a. vorgelesen und namentlich bei den Malern grossen Beifall gefunden: Schumann war aufs höchste überrascht: „denn“, so schreibt er im November 1845 an Mendelsohn, „ich trug mich schon seit einem Jahre mit demselben Stoffe, oder wenigstens mit einem ähnlichen aus der Zeit der Tafelrunde herum — und muss ihn nun in den Brunnen werfen“. Die endliche Entscheidung nach langer Wahl und Qual brachte das Jahr 1847. Ungefähr um die Zeit, wo er mit seiner Gattin die Reise nach Zwickau unternahm (Juli 1847), hatte er sich für Hebbels „Genoveva“ entschieden und damit allerdings unter der Menge der ihm zu Gebote stehenden dramatischen Stoffe einen der weniger geeigneten gewählt. Reinick in Dresden sollte das Hebbelsche Drama opernmässig umgestalten; aber er verriet wenig Geschick hierzu, so dass Schumann mit Hebbel selbst in Verbindung trat und ihn um eine Revision der Reinickschen Bearbeitung ersuchte. Hebbel lehnte Schumanns Ansuchen ebenso freundlich als entschieden ab, und so blieb dem Meister nichts übrig, als selbst Hand ans Werk zu legen und nach eigenem Ermessen den Reinickschen Text für seinen Zweck zu bearbeiten. Die Arbeit war bei Beginn des Jahres 1848 so weit gediehen, dass Schumann an die Komposition gehen konnte. Am 5. August war auch diese vollendet. Mit grösster Spannung sahen Schumanns Freunde der ersten Aufführung am Leipziger Stadttheater, die anfänglich für

die erste Februar-Woche 1849 geplant war, entgegen. Aber verschiedene Umstände verzögerten die Aufführung. Das vollste Vertrauen bewies Schumann zu Rietz, dessen Bemerkungen und Winken bezüglich der Abänderung solcher Stellen, wo die dramatische Wirkung durch „zu viel Musik oder sonst wie aufgehalten wird“, er mit Verlangen entgegen sah. Demnächst wurde die erste Aufführung für den Sommer in Aussicht genommen. Allein Schumann, der infolge einer Aufforderung des Theaterdirektor Wirsing die Leitung der Proben in Leipzig übernehmen sollte, wurde durch Krankheit seiner Frau verhindert, dorthin zu kommen, und so erlitt die Aufführung neue Verzögerung. Endlich erklärte der Theaterdirektor auf Ehrenwort, die Oper werde allerspätestens in der letzten Februarwoche 1850 zur Aufführung gelangen. Doch auch dies Versprechen wurde dem in banger Ungeduld harrenden Komponisten nicht erfüllt, und erst am 25. Juni erblickte Genoveva das Licht der Lampen. Noch zweimal wurde sie wiederholt: am 28. und 30. Juni, um dann beiseite gelegt zu werden! Sie teilte das Geschick Fidelios und mancher andern trefflichen Oper, bei dem grossen Publikum keinen Gefallen zu finden. Auch die Kritik sprach sich zumeist ungünstig aus; die Verehrer Schumanns widersprachen: und so entstand eine unliebsame Zeitungspolemik. Es ist bewundernswert, mit welcher vornehmen Ruhe Schumann die ablehnenden Urteile der Presse aufnahm: In einem Briefe an seinen Verleger C. F. Peters in Leipzig vom 16. August 1850 heisst es in bezug auf diese Urteile: „sie ärgern mich weniger, weil sie mich betreffen, als eben weil sie so sehr verkehrt sind“. Und in einem zweiten an denselben Verleger vom 4. Dezbr. 1850 schreibt er: „Für rechtes Bekanntwerden des Erscheinens der Oper tragen Sie wohl Sorge. Es liegt mir daran, da sie manche lieber gleich zu Grabe getragen hätten. Es kann nun jedermann urteilen“. — Auch in den späteren Jahren beschäftigten ihn noch mannigfache Opernpläne. Zunächst bot ihm Rich. Pohl, damals junger Student in Leipzig, eine Bearbeitung der Schillerschen „Braut von Messina“ an. Pohl hegte die Überzeugung, dass lediglich der ungenügende, undramatische Text an dem geringen Erfolge der Genoveva

schuld gewesen sei. Allein Schumann lehnte nach langem Schwanken den Stoff ab. „Es haben so bekannte Stoffe immer Gefahr. Ja, gäbe es kein Schillersches Stück, mit allen Händen griffe ich wohl danach“. Eine Frucht aber sollte das Schreiben Pohls tragen: Schumann komponierte die Ouverture zur „Braut von Messina“. Bei einem Besuch, den der begeisterte Kunstjünger am 18. März 1852 in Düsseldorf abstattete, sprach Schumann den Wunsch nach einem Texte zu einer Komischen Oper aus. „Sehen Sie doch einmal die Auerbachschen Dorfgeschichten an“, so äusserte er sich, „ob sich da nichts Brauchbares für einen naiv-komischen Operntext findet. Ich habe auch schon an ‚Hermann und Dorothea‘ gedacht; es müsste daraus eine anmutige, idyllische Oper zu machen sein. Die Ouverture dazu ist bereits fertig; ich schrieb sie gerade zu Weihnachten (1851) mit grosser Lust in wenig Stunden“. Im Juli desselben Jahres wurde ihm durch eine Verlagsbuchhandlung ein Nibelungentext, von der Schriftstellerin Luise Otto in Dresden verfertigt, auf den Wunsch der Dichterin zugesandt. Der Stoff regte ihn mächtig an, aber sein leidender Zustand, seine Direktionsthätigkeit in Düsseldorf und andere Arbeiten liessen ihn nicht dazu kommen, auf den Plan näher einzugehen.

Soviel über Schumanns Thätigkeit auf dem Gebiet der Oper. Ernster als Schumann hat kein Komponist in diesem Fache gestrebt; wenn er trotzdem hinsichtlich des Erfolges hinter Opernkomponisten neueren und neuesten Datums zurücksteht, so liegen die Gründe tiefer, teils in Schumann selbst, teils in den Verhältnissen seiner Zeit.

---

Die Absicht einen Gesamt-Überblick über die Wirksamkeit des Meisters auf dem Felde der Oper zu geben, nötigte in die späteren Lebensjahre desselben vorzugreifen. Aus dem Jahre 1847 bleiben somit noch einige Ereignisse nachzutragen, die zwar nur einen vorübergehenden, immerhin aber nicht ganz unbedeutenden Einfluss auf Schumann übten: Zunächst die Erledigung der Direktor-Stelle am Konservatorium zu Wien, um welche sich Schumann bewerben wollte. Er war mit seiner Gattin in den Mon. Dez. u. Jan. 1846/47 in Wien gewesen, und die Wiener hatten, wie Hanslick (Ge-

schichte des Wiener Konzertwesens p. 371) überaus treffend erzählt, seine B-dur-Symphonie „mit achtungsvollem Schweigen“ entgegen genommen; d. h. — „die Achtung galt Clara Wieck“. Es wäre für Schumann unendlich schwer geworden, dort auf die Dauer festen Boden zu gewinnen; jene bekannte Frage des Serenissimus an Schumann — als dessen Gattin soeben durch einen Klaviervortrag alles in Entzücken gesetzt hatte — „ob er denn auch musikalisch sei“? — ist dafür ein sprechender Beweis. Demnächst machte das Ableben Mendelssohns (am 4. November 1847) einen grossen Eindruck auf Schumanns nervös-empfindsame Natur und führte mancherlei ängstliche Vorstellungen herbei. Endlich verliess im selben Jahre Hiller Dresden, um nach Düsseldorf überzusiedeln. Hierdurch wurde die Stelle des Dirigenten der Dresdner Liedertafel erledigt, in die Schumann gewählt wurde. So grosse Freude es ihm auch machte, zu bemerken, dass er trotz seines mangelhaften Direktionstalentes die Stelle zu allseitiger Zufriedenheit ausfüllte, war er dennoch schon nach etwa zweijähriger Thätigkeit „der ewigen Quartsext-Akkorde des Männergesang-Stiles“ überdrüssig und legte die Direktion nieder. Grössere Freude, nachhaltigere Anregung und willkommene Zerstreuung erhielt er durch einen von ihm am 5. Januar 1848 ins Leben gerufenen gemischten Chorgesangverein, mit welchem er Mitte Juni 1848 die Schlussscene des „Faust“ zur erstmaligen Aufführung im engeren Kreise brachte. Seine geistige Stimmung war in dieser Zeit wieder eine durchaus zufriedene. Die höchste Freude genoss er in dem Glück, das ihm im trauten Kreise der Seinen beschieden war, namentlich als im Jahre 1848 ein Knabe, Ludwig, geboren worden war. Mit welcher Seligkeit sein Herz und Gemüt an den aufblühenden Kindern hing, beweist am deutlichsten das schon im Jahre 1848 komponierte Album für die Jugend Op. 68. Schumann war von jeher ein Kinderfreund gewesen, und so war es kein Wunder, dass beim Anblick des blühenden Kreises der eignen Kinder sich ihm ein neuer, reicher Quell von Melodien erschloss, bald frisch und kindlich heiter, bald zart und träumerisch, bald ernst und traurig, bald schalkhaft und übermütig. So viele Nachahmer Schumann auf diesem Ge-

biet gefunden hat, keinem hat sich so wahr und rein der poetische Zauber einer Kinderseele erschlossen, als ihm. Die letzten Kompositionen dieser Art waren die „drei Klaviersonaten für die Jugend“ Op. 118 und der „Kinderball“ Op. 130, beide aus dem Jahre 1853.

Nur manchmal umschwirrten ihn „die melancholischen Fledermäuse“ und erzeugten eine düstre Hypochondrie, die seinen Schaffensdrang hemmte. Bedenkt man aber, dass in das Jahr 1848 die Komposition der Genoveva und die Vollendung der Schlussscene des Faust fällt, so ist es bewundernswert, wie Schumann im Oktober und November desselben Jahres noch ein solches Meisterwerk wie seine Manfred-Musik, und ausserdem noch drei Männerchöre (ungedruckt), das Album für die Jugend Op. 68, das Adventlied von Rückert (Op. 71), mehrere vierhändige Klavierstücke (Bilder aus Osten Op. 66) und die erste Hälfte der „Waldscenen“ vollenden konnte.

Noch höher steigerte sich seine Kompositionsthätigkeit im folgenden Jahre 1849, das bei weitem das fruchtbarste seines ganzes Lebens ist. Es ist, als wenn sein Geist im Vorgefühl seines baldigen Ermattens sich noch einmal mit aller Gewalt aufgerafft und zum letzten Fluge die starken Fittige ausgebreitet hätte.

So fallen in den Februar: die Stücke für Klarinette und Pianoforte Op. 73, das Adagio und Allegro für Horn Op. 70, das Konzertstück für vier Hörner und grosses Orchester Op. 86; in den März: zehn Balladen für Chor Op. 67 und 75, zwölf Romanzen für Frauenchor Op. 69 und 91, das Spanische Liederspiel Op. 74; in den April: die Stücke im Volkston für Cello Op. 102, die Mehrzahl der Lieder zum Jugendalbum Op. 79; in den Mai: die übrigen Lieder des Jugendalbums, fünf Jagdlieder für Männerchor und vier Hörner Op. 137, das „Verzweifle nicht“ von Rückert, für doppelten Männerchor Op. 93; in den Juni: das Deutsche Minnespiel Op. 101, vier Märsche Op. 76 und vier Lieder der Mignon; in den Juli: der Entwurf des Requiems für Mignon, Op. 98b, die Lieder des Harfners Op. 98a, aus Goethes Faust die Scene im Dom, die Scene im Garten, Gretchen vor der Mater dolorosa, die Scene des Ariel und Fausts Erwachen; in den August: die Instrumentation die-

ser Faustscenen und die Duetten für Sopran und Tenor Op. 78; in den September: die vierhändigen Kinderstücke Op. 85, das Konzertstück für Klavier und Orchester Op. 92; in den Oktober: vier Gesänge für Doppelchor Op. 141; in den November: das Nachtlied von Hebbel für Chor und Orchester Op. 108 und die Spanischen Liebeslieder Op. 138; und endlich in den Dezember: die Hebräischen Gesänge Op. 95, die drei Romanzen für Oboe Op. 94, das Melodram „Schön Hedwig" Op. 106, das Neujahrslied von Rückert für Chor und Orchester Op. 144. Rechnet man zu dieser erstaunlichen Menge künstlerischer Produktionen die vielfachen anderweitigen Aufregungen dazu, die Schumann in diesem Jahre zu bestehen hatte: die politischen Wirren, die Sorgen um die Aufführung der Genoveva, die Umarbeitung der Schlussscene des Faust und endlich die Entscheidung über die Annahme der ihm durch Hiller angetragenen Musikdirektorstelle in Düsseldorf, so wird man begreifen, dass diese aufregende Thätigkeit nicht ohne schwere Schädigung der körperlichen und geistigen Gesundheit vorübergehen konnte. Und in der That schreibt er auch am 3. Dezember 1849 an Hiller: „Die ganze Zeit litt ich an Kopfschmerz, der mich an allem Arbeiten und Denken hinderte". Für seinen geistigen Zustand ist aber vor allem folgende Stelle desselben Briefes bezeichnend: „Ich suchte in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: drei Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir unangenehm zu lesen. Ich will Dir sagen, wie das zusammenhängt. Vor einigen Jahren wohnten wir in Maxen. Da entdeckte ich denn, dass die Hauptansicht aus meinem Fenster nach dem Sonnenstein (bekannte Irrenanstalt) zuging. Dieser Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. So dachte ich denn, könne es auch in Düsseldorf sein. Vielleicht ist aber die ganze Notiz unrichtig, und die Anstalt dann nur ein Krankenhaus, wie sie in jeder Stadt sind. Ich muss mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken derart in acht nehmen. Und leben wir Musiker ... so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück

der Wirklichkeit um so tiefer ein, wenn es sich so nackt vor Augen stellt. Mir wenigstens geht es so mit meiner lebhaften Phantasie.“

So bereitete sich langsam, aber unaufhaltbar jene Umdüsterung des herrlichen Geistes vor, die ihn in kurzer Zeit von den „sonnigen Höhen“ in das finstere Reich der unheimlichen Dämonen schleudern sollte. Zwar war der schöpferische Wille in ihm noch stark und mächtig, aber die Kraft erlosch, und des Lebens Pulse, die vordem so „frisch lebendig“ schlugen, ermatteten allmählich und zeigten nur noch vorübergehend und vereinzelt, welch' hohen Geist sie belebten.

---

## V.

## Das Ende.

### 1850—1856.

Ferdinand Hiller, einer der vertrautesten Freunde unseres Meisters, war von Düsseldorf nach Köln berufen worden und machte im November 1849 Schumann den Vorschlag, in die durch seinen Weggang erledigte Stelle als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf einzutreten. Allein Schumann erinnerte sich, dass zu der Zeit, als Hiller nach Düsseldorf ging, Mendelssohn und Rietz in keineswegs günstigem Sinne über Musik und Musiker in der niederrheinischen Stadt geurteilt hatten. Dazu mochte kommen, dass es Schumann schwer fiel, sich von seiner sächsischen Heimat zu trennen und in gänzlich unbekannte Verhältnisse einzutreten. Er zog daher erst die genauesten Erkundigungen über Düsseldorf ein und erklärte von vornherein, dass er vor Ostern 1850 überhaupt an eine Übersiedelung schon deshalb nicht denken könne, weil seine „Genoveva“ im Februar dieses Jahres in Leipzig zur ersten Aufführung komme. Der wichtigste Grund für sein Zögern aber war, dass „einflussreiche Leute“ in Dresden Schritte gethan hatten, den berühmten Meister dauernd an die Stadt zu fesseln, und Schumann selbst hätte die vakante zweite Kapellmeisterstelle am Dresdener Theater der viel bedeutenderen und ehrenvolleren in Düsseldorf ent-

schieden vorgezogen, wenn er die Wahl gehabt hätte. Als aber in Dresden Carl Krebs in diese Stelle gewählt worden war, zögerte Schumann nicht länger, seine Zusage für Düsseldorf zu geben. Inzwischen hatte er mit seiner Gattin eine ausserordentlich erfolgreiche Konzertreise über Leipzig, wo das Künstlerpaar vier Wochen blieb, nach Hamburg unternommen. Daselbst machte Schumann die Bekanntschaft der Jenny Lind, die in den zwei letzten Konzerten mitwirkte. Bald darauf widmete Schumann der gefeierten Sängerin die sechs Gesänge von Wilfried v. d. Neun Op. 89.

Im Spätsommer 1850 endlich siedelte Schumann nach Düsseldorf über, wo er die freudigste Aufnahme fand. Ihm zu Ehren wurde eine von Tausch dirigierte Aufführung von Schumanns Genoveva-Ouverture, mehreren Liedern und dem ersten Teil der „Peri“ veranstaltet, und dem Komponisten wie seiner Gattin wurden von allen Seiten die ehrenvollsten Huldigungen dargebracht. Am 24. Oktober trat er als Dirigent zum erstenmal vor das Düsseldorfer Publikum: die Aufführung brachte Beethovens C-dur Ouverture Op. 124, das Mendelssohnsche Klavier-Konzert in G-moll, das Adventlied von Schumann für Chor und Orchester, Bachs A-moll Praeludium und Fuge und Gades Comala. Die Klavierpartien spielte Clara.

Ausser den Abonnement-Konzerten und den Ubungen des Gesangvereins hatte Schumann noch die grösseren Aufführungen in der katholischen Kirche zu Düsseldorf zu leiten, eine Thätigkeit, die ihn nicht unbedeutend zu künstlerischem Schaffen anregte: die Messe in C-dur Op. 147 und das Requiem Op. 148 verdanken diesem Teile der amtlichen Wirksamkeit Schumanns ihre Entstehung. Seine neue Stellung sagte ihm zu; das heitere Wesen des rheinischen Volkes, mannigfache Ausflüge in die herrliche Umgebung, die allgemeine Verehrung, die er und seine Gattin genossen, das Bewusstsein, den Anforderungen, die das neue Amt an ihn stellte, gewachsen zu sein, machten ihm die Stellung so lieb und wert, dass er sich zunächst keine bessere wünschen mochte. Hatte er vor seiner Übersiedelung eine nicht unbedeutende Kompositionsthätigkeit entfaltet (es fallen in die Dresdener Zeit dieses Jahres ein grosser Teil der Lieder in

Op. 77, 83, 89 und zwei Faustscenen: „die grauen Weiber“ und „Fausts Tod“), so fühlte er jetzt unter so günstigen äusseren Umständen erneuten und gesteigerten Schaffensdrang: Es entstanden alsbald das Konzert für Violoncello und Orchester Op. 129, die Es-dur Symphonie, für die grossen rheinischen Musikfeste bestimmt, — eine musikalische Begrüssung des schönen Rheinlandes mit seinen hohen Domen und seinem heiteren, froh geniessenden Volke — und die bereits erwähnte Ouverture zur „Braut von Messina“. Auch das folgende Jahr (1851) weist noch eine stattliche Reihe von Kompositionen auf, unter denen einzelne den schönsten Gaben des Schumannschen Genius würdig an die Seite zu stellen sind: so die Märchenbilder Op. 113, „der Rose Pilgerfahrt“, das liebliche, idyllische Seitenstück zu der in epischer Breite angelegten „Peri“, ferner die beiden Violin-Sonaten in A- und D-moll Op. 105 und 121, das G-moll Trio Op. 110 und endlich die Neugestaltung der Partitur zur D-moll Symphonie, in deren zweitem Satze die ursprünglich daselbst eingeführte Guitarre beseitigt wurde. Doch dem inneren schöpferischen Trieb Schumanns genügte dies alles noch nicht: er fühlte in sich einen geheimnisvollen Drang zu wirken und zu schaffen, so lange es noch Zeit sei, und unablässig suchte er nach einem geeigneten Stoff für ein grosses Musikstück, eine Oper oder ein Oratorium.

Für ein solches schwebte ihm „Luther“ als der geeignetste Stoff vor; aber trotzdem Rich. Pohl in anerkennenswerter Weise sich mühte, den gewaltigen, geschichtlichen Stoff, den die Person des Reformators bot, in Formen zu giessen, die eine musikalisch-dramatische Gestaltung im Stil eines grossen Oratoriums ermöglichten, er konnte Schumanns Forderungen nimmer Genüge thun. Pohl hatte ihm zuerst den Entwurf einer Luther-Trilogie vorgelegt, mit dem sich aber Schumann unmöglich befreunden konnte. Dem weiteren Ersuchen des Meisters, den Stoff auf die einfachsten Züge zurückzuführen, entsprach der Dichter der „Reformations-Trilogie“ nicht; die beiderseitigen Ansichten über eine Neugestaltung der Form des Oratoriums gingen zu weit auseinander. Pohl wollte über das Händelsche, Bachsche und Mendelssohnsche Muster hinweg „in neue Bahnen lenken“,

Schumann sah in Händels „Israel in Egypten“ das Ideal eines Chorwerkes: der Dichter sollte sich auf das Notwendigste beschränken und alle episodischen Partien beiseite lassen. Ferner sollte das Werk ein volkstümliches Gepräge erhalten, so dass es „jeder Bürger und Bauer“ verstehen könne; ausserdem forderte Schumann, dass das Oratorium zur Aufführung in der Kirche wie im Konzertsaal geeignet sei. Führten demnach die „Lutherpläne“ zu keinem wirklichen künstlerischen Resultat, so gelang es doch Pohl nach manchen misslungenen Versuchen den Meister durch eine Umgestaltung, oder wenn man will, Erweiterung des Uhlandschen Gedichtes „des Sängers Fluch“ zu einem Texte für ein Konzertstück mit Solo, Chor und Orchester vollkommen zu befriedigen. Die Komposition war bereits Anfang des Jahres 1852 vollendet, allein die Aufführung unterblieb, weil für die bedeutende Harfenpartie in Düsseldorf keine ausreichende Kraft zu finden war. — Im März 1852 stattete Schumann seinem getreuen Leipzig den letzten, längeren Besuch ab. In der Leipziger „Schumann-Woche“ vom 14. bis 21. März fanden eine Reihe von Aufführungen Schumannscher Kompositionen statt. Das erste Konzert, eine Matinée, brachte die Manfred-Ouverture und „der Rose Pilgerfahrt“ zum erstenmale, ausserdem Chopins F-moll Konzert und Lieder von Schumann. Der Erfolg war ein verhältnismässig geringer; und selbst ein so hervorragender Musiker wie Robert Franz sprach sich nach dem erstmaligen Hören der „Rose“ wenig günstig über dieselbe aus, von dem Dichter derselben, Moritz Horn, ganz zu schweigen, der naiv genug war, die Schumannsche Komposition als in der Auffassung zum Teil verfehlt zu nennen. Bald darauf fand in der Familie des Konsul Preusser, wo Schumann wohnte, eine glänzende Matinée statt, zu deren hervorragendsten Gästen Liszt, Robert Franz und Joachim gehörten. Demnächst veranstaltete das Konservatorium eine Abendunterhaltung, zu der auch Moscheles erschienen war; das Klavierquintett und das Trio Op. 63 bildeten die Hauptnummern des Programms. Das folgende Gewandhaus-Konzert brachte Schumanns Esdur Symphonie unter der Leitung des Komponisten und die Woche beschloss eine Kammermusik-Matinée, in der das

G-moll Trio Op. 110 und die A-moll Violinsonate Op. 105 in die musikalische Welt eingeführt wurden.

Während des folgenden Sommers fühlte sich Schumann bereits sehr abgespannt und wenig rüstig, so dass er auf ärztlichen Rat eine Badereise nach Scheveningen machte, wo er mit seinem vertrauten Freund Verhulst, der eben daselbst den Sommer zubrachte, eifrigen Umgang pflegte. Hatten die Monate Februar bis Juni immerhin noch bemerkenswerte Geisteserzeugnisse hervorgebracht: die Messe, das Requiem, die Balladen „Vom Pagen und der Königstochter", Op. 140, die er in Scheveningen instrumentierte, die Melodramen: „der Haideknabe" und „die Flüchtlinge", so war das Resultat der folgenden Monate ein sehr dürftiges: ausser Klavierauszügen zu den letztvollendeten grösseren Gesangskompositionen schuf Schumann nur die fünf Lieder der Königin Maria Stuart Op. 135. An weitgehenden, grossen Plänen fehlte es ihm freilich auch in dieser Zeit geistiger und körperlicher Ermattung nicht. Leider mehrten sich von jetzt ab die bedenklichen Erscheinungen in Schumanns Zustand in auffälliger Weise: während Radeckes Orgelspiel befiel ihn eine Ohnmacht; Sinnestäuschungen stellten sich ein: so glaubte er z. B. beständig einen und denselben Ton (A) zu hören; seine Haltung wurde gedrückter, die Zunge schwerfälliger, ja selbst die Feder versagte mitunter den Dienst. Daher war denn auch seine Beteiligung an dem Düsseldorfer Männergesangfeste im August 1852 eine sehr geringe, und auch im folgenden Jahre konnte er bei Gelegenheit des 31. niederrheinischen Musikfestes nur Händels Messias und seine D-moll Symphonie dirigieren. Schumann hatte für dieses Fest die Festouverture für Solo, Chor und Orchester über das Rheinweinlied Op. 123 komponiert, die nebst dem Klavier-Konzert zur Aufführung kam. Noch immer bot sein starker Körper den Angriffen der tückischen Krankheit Widerstand, noch vermochte sein Geist sich in die Bachschen Violinsonaten zu vertiefen und ihnen eine mit Sachkenntnis, Liebe und Sorgfalt ausgearbeitete Klavierbegleitung zu geben; auch das „Glück von Edenhall", wozu ihm sein Arzt Dr. Hasenclever den Text gestaltet hatte, ward vollendet, mehrere Klavierstücke und die Faustouverture, der Schlussstein seiner ganzen Faust-

musik, wurden komponiert: dann aber schien seine Kraft gebrochen. Ein krankhafter Glaube an das Tischrücken, an magnetische Wunder und dgl. hatte seine Sinne gefangen genommen; hierzu kamen erneute Wahnvorstellungen, und ein zeitweiliges apathisches Insichversunkensein beim Dirigieren, das nicht selten störend wirkte und Unzufriedenheit bei einzelnen Orchestermitgliedern hervorrief. Der Verwaltungsrat des Düsseldorfer Musikvereins glaubte deshalb veranlasst zu sein, Schumann seines Amts zu entheben, und obwohl der Gemeinderat den Versuch machte, ihn auf seinem Posten zu halten (vgl. SL II, 215), so führten dennoch die Verhandlungen nicht zu dem erwünschten Ziele, und Tausch trat an Schumanns Stelle. Noch einmal lebte die bereits zu Rüste gegangene Kraft auf: als, mit einem Empfehlungsschreiben Joachims versehen, Johannes Brahms bei ihm erschien und ihm seine ersten Kompositionen vorspielte. Die ganze Musikwelt weiss, mit welch begeisterten Worten Robert Schumann den jungen Tonkünstler eingeführt hat, und es ist staunenswert, mit welchem Scharfblick das müde Geistesauge des Meisters in jenem Ankömmling den Musiker erkannte, der berufen war, „den höchsten Ausdruck unserer Zeit in idealer Weise auszusprechen". Schumanns höchste Freude war es immer gewesen, jungen aufstrebenden Talenten hilfreich beizustehen; für alle hatte er ein mahnendes, liebevoll ernstes, belehrendes Wort über den Beruf zur Kunst; sein höchster Wunsch war, dass ein demnächst zu gründender Musikverein es sich zur Aufgabe mache, jungen Talenten fördersam zu sein, wie er selbst ja in Düsseldorf einen Konzert-Abend ausschliesslich den Werken lebender Künstler widmete.

Noch ein letztes Aufflackern seines Lebensmutes, — eine Reise nach Holland, wo seine Musik bereits festere Wurzeln gefasst zu haben schien als in Deutschland, die Aufführung seiner Symphonien und seiner „Rose" in den bedeutendsten Städten Hollands, — und ein undurchdringlich finstrer Schleier umhüllte die Seele, die so viel Licht und Glanz ausgestrahlt hatte. Nach dem Märchen, das der Volksmund erzählt, singt die Nachtigall, bis ihr liedervolles Herz zerreisst; ebenso ging Schumanns Seele in den Tönen

unter, die sie ohn' Unterlass gebar. In wirren Phantasien glaubte er die Meister Schubert und Mendelssohn zu sehen, von ihnen meinte er im Fiebertraume ein Thema empfangen zu haben, das er weiter ausführen solle. Eiligst und mit grösstem Eifer ging er an die Aufgabe, das wundervolle Thema in immer neue Tonverschlingungen zu bannen — fünf Variationen waren so bereits entstanden —, da schien dem finsteren Dämon selbst dieser Wahn zu hold und schön: mitten aus traulichem Gespräch scheuchte er den Gequälten am 27. Februar 1854 in der Mittagsstunde auf und warf ihn erbarmungslos in die eisigen Arme des Rheins, an dessen Ufern Schumann als Jüngling einst seinen schönsten Jugendtraum geträumt, und dessen Lob sein letztes grosses symphonisches Meisterwerk gesungen hatte. Und es scheint fast, als habe den heiligen Strom Schauder und Mitleiden erfasst: er begrub ihn nicht in seiner Tiefe, sondern lieferte den noch Atmenden willig den Armen der rettenden Schiffer aus. Zwei Jahre lang ertrug der kräftige Körper unter der sorgsamen Obhut des Dr. Richarz in der Privatheilanstalt zu Endenich bei Bonn die Qualen dumpfer Melancholie, zwei Jahre noch lallte der umdüsterte Geist in der Sprache der Töne, die er einst so wunderbar geredet; dann, — nach mannigfachem Wechsel, der bald Genesung erwarten, bald das Schlimmste befürchten liess — am 29. Juli 1856, nachmittags 4 Uhr, hatte die müde Seele ausgestritten und ausgelitten. — Auf dem Friedhof vor dem Sternenthor wurde der Leib unter allgemeinster Teilnahme zur ewigen Ruhe gebettet.

# Schumanns Werke.

## I.

## Kompositionen für Klavier.

### a. Zu zwei Händen.

So originell Schumann auch bereits in seinen ersten Werken erscheinen mag, es fällt dennoch nicht allzu schwer, die Meister zu nennen, welche gleich von Anfang an einen bedeutsamen Einfluss auf ihn ausgeübt haben: Schubert und Bach. Aus den sanften, schwellenden Melodien seines „einzigen Schubert“ tönte ihm die ganze Poesie seines „einzigen Jean Paul“ wieder: „wenn ich Schubert spiele“, schreibt er aus Heidelberg an Wieck (JB p. 82), „so ist mir's, als läs' ich einen komponierten Roman Jean Pauls . . . Es gibt überhaupt, ausser der Schubert'schen, keine Musik, die so psychologisch merkwürdig wäre in dem Ideengang, [in der Ideen]-Verbindung und in den scheinbar logischen Sprüngen, und wie wenige haben so, wie er, eine einzige Individualität einer solchen unter sich verschiedenen Masse von Tongemälden aufdrücken können und die wenigsten so viel für sich und für ihr eignes Herz geschrieben.“ Die Worte gelten von Schubert kaum mehr als von dem selbst, der sie schrieb. Schumanns Werke sind die unmittelbarsten Ergüsse der jeweiligen, eigenen Seelenstimmung, man möchte sagen: sie sind die musikalische Dichtung seines Lebens. Leid und Freud, Glück und Unglück, leidenschaftliches Begehren und stille Entsagung, Kampf und Sieg, kurz was ihn selbst bewegte und was er an anderen erfuhr — das strömt seine Seele in immer neuen und doch wieder dieselbe

künstlerische Individualität offenbarenden Weisen aus. In ihnen erschliesst er die eigene doppelgestaltige Natur, die ihn scheinbar unvermittelt „in logischen Sprüngen“ von Extrem zu Extrem führt: von ausgelassener Heiterkeit zu tiefer Melancholie, von hartnäckigem, sich wild aufbäumendem Trotze zu nachgiebigster, weltschmerzlicher Sentimentalität, von freudigem, siegesbewusstem Stolze zu banger, zweifelnder Ungewissheit, von der Anmut und Schüchternheit der Kindesseele zum Mute und zur Kühnheit des Heroen.

Wie Jean Paul sich im Gefühl stolzer Überhebung über den faden Geschmack seiner Zeit den Zopf abschnitt und, der Welt trotzend, ihr ihre Thorheit ins Gesicht predigte, so erhebt Schumann in seinen Klavierkompositionen den strengsten Protest gegen den damals herrschenden Geschmack: Witz und Phantasie sind die starken Waffen, mit denen er das Volk der musikalischen Philister bekämpft, unendliche Feinheit der Empfindung aber und Humor, die zarteren Fesseln, durch die seine Musik „gleichgestimmte Seelen“ unwiderstehlich in Banden schlägt. Nichts lag ihm ferner als gedankenloses, formelhaftes „Tönegeleis'“; sein durch allseitige reiche Bildung, insbesondere aber durch philosophische Studien (Kant, Fichte und Schelling) gebildeter Geist und seine dichterische Beanlagung führten ihn abseits von der grossen musikalischen Heerstrasse eines Herz, Hünten u. A. auf die verschlungenen, im Halbdunkel der Romantik sich verlierenden Pfade, wo sich sein Inneres, von allen beengenden Fesseln losgelöst, frei und ungehindert ergiessen konnte. So vereinigten sich denn in Schumann die beiden Künste Poesie und Musik zu untrennbarem Bunde; jene war die erzeugende, diese die gebärende Kraft, und nur selten tragen Kinder so ganz und gar die Züge ihrer Eltern als Schumanns Tonschöpfungen die ihres Schöpfers. —

Aber auch dies hat Schumann mit Schubert gemein, dass er so viel „für sich“ und „für sein Herz“ schrieb. Ja es scheint, als gälte dies von Schumann noch in einem anderen, viel weiteren Sinne: „Ich möchte nicht einmal, dass mich alle verständen,“ schreibt er an seine Mutter; und wie er gewöhnt war, „bei ersten Bekanntschaften verkannt zu werden“, so war er es auch, seine Kompositionen

— mit wenig Ausnahmen — bei ihrem ersten Erscheinen von der grossen „Masse“ nicht verstanden zu sehen. Er rät daher wiederholt seiner Braut ab, seine Phantasiestücke öffentlich zu spielen, (nur „Traumeswirren“ und „In der Nacht“ empfahl er) und war über Liszt's verwegenen Mut erstaunt, als dieser den grössten Teil seines „Carnaval“ öffentlich vorzutragen nicht Anstand nahm. Wenn nun freilich von solchen Bedenken heut nicht mehr die Rede sein kann, so ist gleichwohl der sich in sich selbst vertiefende, beschauliche Schumann mit seiner ebenso zart empfundenen, als im Ausdruck wählerischen Musik noch nicht so allgemein verständlich geworden, als der naturalistische Schubert, der ohne tiefsinnige Reflexion zumeist singt, „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet“. Dem entsprechend gestalten sich auch die Anforderungen, die Schubert und Schumann an den ausführenden Künstler stellen. Bei beiden ist die poetische Darstellung unerlässliche Bedingung und zwar bei diesem in noch höherem Masse als bei jenem, und selbst das vollendetste mechanische Spiel erreicht hier nichts, wenn es ihm an innerem Leben und Feuer, an lebendig tiefem Eindringen in das Innere der Kompositionen und an der Fähigkeit gebricht, dieselben so wiederzugeben, wie sie die Phantasie des produktiven Künstlers im Augenblick der Begeisterung hervorbrachte. Fingerkünste allein und für sich können niemals zu dem Vermögen führen, Regungen der Seele durch die Finger auszudrücken. Mit Recht darf man daher von einem „Genie des Vortrags“ sprechen, wie es im Anfang der dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts, zu der Zeit, wo Schumanns erste Klavierkompositionen erschienen, drei Künstlern in höchstem Masse eigen war: Chopin, Liszt und besonders auch der jugendlichen Clara Wieck, der Schumann wiederholt vor jenen Künstlern die Palme zuerkennt. Ihr verdankt ja auch die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Klavierkompositionen von Op. 1—23 ihre Entstehung, und es lässt sich nachweisen, wie er selbst dementsprechend durch Widmungen u. dgl. fast alle jene Werke in irgend eine Beziehung zu der geliebten Künstlerin zu setzen wusste. —

* * *

Eine Sonderstellung nimmt Schumanns Op. 1: die **Abegg-Variationen** ein: sie zeigen den jugendlichen Autor fast ausschliesslich noch unter dem Einfluss der Hummel-Moscheles-schen Richtung, offenbaren indessen bereits sichere Spuren einer jugendfrischen, eigene Bahnen verfolgenden Erfindungs- und Gestaltungskraft. Das mit den Noten a-b-e-g-g beginnende, in Walzerform gehaltene Thema verbirgt in Jean Paulscher Rätselform die Entstehungsgeschichte des Jugendwerkes: sie bezeichnen den Namen einer Mannheimer Ballbekanntschaft: Meta Abegg, die der lebenslustige Robert in scherzhafter Mystifikation als „Comtesse d'Abegg" auf dem Titelblatte des Opus bezeichnete. Die Variationen bieten jetzt wohl nur noch historisches Interesse; doch zeigt das Finale bereits eine gewählte harmonische Gestaltung mit jener rhythmischen Verschiebung der Melodie gepaart, die den späteren Kompositionen ihr unverkennbares Siegel aufdrückt. Dass Schumann selbst das Werk für nicht sehr bedeutend hielt, ist bereits p. 18 mitgeteilt (vgl. JB p. 155 und 170 flg.).

Der eigentliche und echte Schumann in seiner ersten d. i. jugendlichen Periode, kündigt sich mit Op. 2, den **„Papillons"** an. Dieselben haben ihre Vorbilder in den Schubertschen Tänzen, wie denn auch der Komponist den bereits in Heidelberg entstandenen Walzer Nr. 8 scherzweise als einen „Schubert'schen" seinem Freunde Töpken vorspielte und sich der gelungenen Täuschung herzlich freute. Sie zeigen die knappe Tanzform in poetischer Verklärung: Bezüglich ihrer Entstehung verweist Schumann selbst auf das vorletzte Kapitel der „Flegeljahre" und schreibt an Rellstab (JB p. 167).

„Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Scene in den Flegeljahren — Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — das Umtauschen der Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlussscene und dann der fortgehende Bruder. Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluss schien mir nur ein neuer Anfang, fast unbewusst war ich am Klavier und so entstand ein Papillon nach dem andern."

Demnach wird man die Wiederkehr der in der Tonleiter so anmuthig und graziös aufsteigenden Melodie des ersten Walzers im Finale nach jener Briefstelle zu deuten haben;

zugleich aber wird der bekannte Webersche Effekt des allmählichen Verklingens der Walzermelodie auf das Scheiden des Flöte blasenden Wult zu beziehen sein; die Melodie des Grossvatertanzes aber wie das im $^2/_4$-Takt erscheinende Motiv eines alten, derben sächsischen Volksliedes (auch von Seb. Bach in seiner Bauernkantate benutzt) bezeichnen das tolle Treiben des Maskenspiels und den Lärm der Faschingsnacht, der erst mit dem sechsten Schlage der Morgenglocke verstummt und — wie der verhallende Dominant-Septimenakkord am Schlusse — in die „leere Luft verhaucht“. Hierbei sei gleich bemerkt, dass Schumann stets die Anforderung stellt, dass seine Musik auch ohne solche spezielle und greifbare poetische Beziehung verständlich sei und schön gefunden werde. Die seinen Kompositionen vorgesetzten Titel und anderweitigen Bezeichnungen sind keineswegs im Sinne der „Programmmusik“ zu deuten; sie sollen nur annähernd und ganz allgemein die poetischen Stimmungen angeben, denen das Stück selbst seinen Ursprung verdankt. Sie sollen demnach für den Ausführenden ein Fingerzeig sein, in welche poetische Situation er sich vertiefen müsse, um das Stück selbst im Sinne des Komponisten zur Darstellung zu bringen. „Die Überschriften kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Komposition fertig bin“ (J p. 134). Schumanns ebenso umfassende, als eingehende Kenntnis der Litteratur und sein Jean Paul-Gemüt liess ihn nie um Titel und poetische Bezeichnungen in Verlegenheit kommen. — Bei späteren Ausgaben unterdrückte übrigens der Autor wiederholt jene Überschriften, — der deutlichste Beweis dafür, dass er dieselben nur als etwas Nebensächliches angesehen wissen wollte.

Die Nummern 1, 3, 4, 6, 8 der Papillons wurden bereits in Heidelberg komponiert, der Name selbst bezieht sich nach eigenen Andeutungen Schumanns nicht auf den flüchtigen, vergänglichen Charakter der Schmetterlingsnatur, wie es Grillparzer auffasste (vgl. SL I, p. 39 flg.) sondern auf lyrische „Stimmungen, die aus gewissen persönlichen Erlebnissen hervorgegangen sind, als ihr zum höchsten idealisierter Inhalt, wie aus der Puppe der Falter entschlüpft“ (Sp. p. 68, vgl. NZ II, 153). Über die Papillons vgl. noch JB 166 flg.; SL I, 34—36, 39 flg., 50 flg., Brendel NZ XXII, 82.

Schumanns Op. 3: **Studien für Pianoforte** nach Capricen von Paganini und Op. 10: **6 Etudes de Concert** d'après des Caprices de Paganini verdanken der Begeisterung für den grossen Virtuosen ihre Entstehung. Die Übertragung der Capricen für das Klavier nennt er eine „göttliche" aber „herkulische" Arbeit, die er als „sein theoretisches Examen vor der Kritik" angesehen wissen wollte. Über die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, und über die Art der Lösung gibt das dem Opus vorausgeschickte Vorwort ausreichende Aufklärung; dasselbe zeigt, wie ernst und eingehend Schumann die Technik des Klaviers studiert hatte: treffliche Bemerkungen über Fingerübungen, Fingersatz, Anschlag, gewisse Klangwirkungen auf dem Klavier, Gebrauch bezw. Nichtgebrauch von Klavierschulen, Capriccio-Spiel u. dgl. machen dies Vorwort heute noch für jeden Jünger der Kunst beachtenswert. Schumann selbst erhielt durch die Bearbeitung dieser Capricen Gelegenheit, seinen Intentionen entsprechend den Klavierstil weiter auszubilden: er ist damit der Neubegründer des polyphonen Klavierstils geworden, der durch Entfaltung reicher harmonischer Mittel, Anwendung der Accorde in weitgriffigen Lagen, oder Auflösung derselben in breite Accord-Figuren, Stimmenverdoppelungen, grössere Selbständigkeit der Melodie führenden, wie der begleitenden Stimmen dem Klavier eine der Klangfülle und dem Glanze des Orchesters näher kommende Wirkung verlieh. Den besten Kommentar zu Op. X gibt Schumann selbst in den GS² I, p. 210 (vgl. NZ IV, 134 und über Etuden im allgemeinen IV, 45).

Hatte Schumann schon in den „Papillons" versucht, verschiedene oft entgegengesetzte Stimmungen in Form von aufeinander folgenden Tänzen zu charakterisieren, so unternahm er es in seinem Op. 4 derartige Stimmungsbilder in ein und demselben Rahmen zu geben. Die Stücke nannte er **Intermezzi**, womit er nichts anders als poetische Stimmungsbilder bezeichnete, unter denen eines, No. 2, durch das Goethesche: „Meine Ruh' ist hin" genauer charakterisiert ist. Ausser No. 4 sind sie sämtlich in der dreiteiligen Tanzform komponiert; die Mitte nimmt stets das „Alternativo" (Trio) als Gegensatz zu dem ersten und letzten gleichartigen

Teile ein. Auf das bestimmteste macht sich gleich in dem ersten Intermezzo in rhythmischer Hinsicht ein gewisser Einfluss Chopins bemerkbar, ohne dass übrigens dadurch irgendwie die Originalität der Erfindung beeinträchtigt würde.

Zum ersten Male erscheinen hier: der anticipierende Synkopen-Rhythmus der Melodie in breiterer Gestaltung, die Vorhalte in der Melodie wie in den Begleitungsfiguren, der markige den Lebensmut und die Lebensfreude bezeichnende Rhythmus (No. 4), die nachklingenden, imitierenden Stimmen und endlich der zweiteilige Rhythmus innerhalb des dreiteiligen Taktes.

An den Intermezzi hatte Schumann mit vieler Sorgsamkeit „gefeilt“ und „gelichtet“ und so gehofft, sich durch dieselben „mehr den Dank des Künstlers als des Publikums“ zu erwerben. Seine Hoffnung trog ihn: Rellstab fällte eine vernichtende Kritik, die indessen Schumann nicht irre machte. „Widerstand stärkt“, schreibt er seiner Mutter. „Jeder Mensch soll seinen Weg gehen: Wenn der eine nach Italien reist, der andre nach Griechenland, und sie begegnen sich zufällig, so kann weder der eine noch der andere sagen, dass der andere oder der eine auf einem falschen Wege sei.“ (JB p. 234.)

Den Intermezzi, die ursprünglich als Op. 3 bezeichnet und Clara Wieck gewidmet waren, folgten als Op. 5 „ein zweites Heft Papillons“ (SL I, p. 41), oder, wie Schumann das Werk beim Erscheinen nannte: „**Impromptus** über ein Thema (Romanze) von Clara Wieck“.

Den Titel für die erste Ausgabe gab Schumann also (SL I, p. 42): „Impromptus sur une Romance de C. Wieck comp. pour le Pfte et dediés a Mr. Frédéric Wieck par R. Sch.“ In der zweiten Ausgabe (1850) fehlt die Widmung. Die übrigen Veränderungen sind in der kritischen Ausgabe Dörffels (Ed. Peters) auf das genaueste verzeichnet.

Die Einführung des Themas, dessen harmonischer Grundbass zunächst allein einherstolziert, erinnert an die Variationen über das Thema aus dem Finale der Eroica und den Anfang dieses Finales selbst. Das Werk ist eine Huldigung, der „Romantikerin“ und „der unvergleichlichen Künstlerin“ Clara Wieck dargebracht und in demselben Jahre entstanden, wo infolge eines von Clara gegebenen Konzertes Roberts Vaterstadt „Zwickau zum erstenmal in seinem Leben begeistert war“ (JB p. 200). Und in der That offenbart das Werk die herrliche, jugendfrische Phantasie und das

üppig knospende Geistes- und Gefühlsleben des jungen Schumann in schönstem Glanze. Er selbst bezeichnet die Stücke (JB p. 224) als „eine Geschichte“. Im übrigen vergl. Liszt's Urteil in der Gazette musicale (W. p. 275 flg.) und Schumanns Anzeige in der NZ II, 155.

Einen bedeutenden Fortschritt in Schumanns künstlerischer Entwicklung zeigen die **„Davidsbündlertänze“** Op. 6. In ihnen hat der Komponist die Schubertsche Tanzform auf den Höhepunkt künstlerischer Vollendung gebracht; man hat also an wirkliche d. h. poetisch verklärte und idealisierte Tänze zu denken und muss sich hüten, mit Schubring, dem Herausgeber der dritten Auflage, und Reissmann (p. 63) darunter in anderem Sinne „Tänze“ zu verstehen, „welche die Bündler mit den Philistern hatten“. Schon das auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe verzeichnete Motto: Alter Spruch: „In all' und jeder Zeit verknüpft sich Lust und Leid: Bleibt fromm in Lust und seyd dem Leid mit Muth bereit“ weist in Verbindung mit der Zeit der Entstehung dieser Tänze (1837) auf persönliche Erlebnisse und Stimmungen hin, die ihrem Wesen nach durch das musikalische „Motto von C. W.“ in Nr. 1 auf das unzweifelhafteste charakterisiert sind.

An Clara schreibt er über die Tänze (JB p. 272): „In den Tänzen sind viele Hochzeitsgedanken — sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann. — Ich werde sie Dir einmal erklären.“ Und als er sie ihr Ende 1837 nach Wien geschickt hatte, schreibt er: „Nimm Dich ihrer an, hörst Du? sie sind mein Eigenthum. — Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Clara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind — ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte und Du kannst Dir nun Anfang und Schluss ausmalen. War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponierte.“

Demnach sind die „Davidsbündlertänze“ der Erguss jener glücklichen, seligen Stimmung, die Schumann bei dem Gedanken an die unerschütterliche Treue seiner Geliebten empfand. In ihnen träumt der sanfte Eusebius von dem „künftigen, grossen Glück“, Florestan hingegen kämpft trotzig kecken Mutes gegen alles an, was der Erreichung des Zieles sich hindernd in den Weg stellt, und wenn die Hindernisse allzu schwer zu überwinden sind, und das Leid

allzu bitter ist, das ihm Menschen bereiten, die er so gern lieben möchte, dann „zuckt es ihm schmerzlich um die Lippen" und sein unüberwindlicher Trotz will sich schier in stumme Resignation verwandeln. Aber tröstend und ihn aufrichtend reicht ihm Eusebius die Bruderhand und seine freundliche Rede, seine zuversichtliche Hoffnung auf endliche Ruhe, endliches Glück macht Florestan schliesslich gern und willig verstummen. Übrigens schlug Schumann für eine neue Auflage seines Op. 6 den Titel „Charakterstücke" an Stelle jenes mystischen Titels vor. — Will man tiefer in das Wesen dieses herrlichen Werkes eindringen, so lese man die „Schwärmbriefe" und die Artikel „Aus den Büchern der Davidsbündler" in den GS. Über Florestan und Eusebius und den „mehr als geheimnisvollen Davidsbund, der nur in dem Kopfe seines Stifters existierte", vgl. p. 17, flg. und 23, flg. Den reichsten Stoff aber bietet hierüber F. G. Jansens im Vorwort erwähntes treffliches Buch: „Die Davidsbündler".

Die **Toccata** Op. 7 enthält bereits Keime, welche auf den anderen der beiden Meister hindeuten, die auf Schumanns Entwickelung den bedeutsamsten Einfluss gehabt haben: Es ist kein geringerer als Joh. Sebastian Bach, sein Lehrmeister in der Theorie (vgl. p. 19), bei dem er Labung und Stärkung suchte und fand, wenn ihn „das Abköpfen miserabler Kompositionen" abgespannt und entkräftet, oder das Gefühl dumpfer Misanthropie beschlichen hatte. Bach hielt er für „den grössten Komponisten der Welt"; er und Jean Paul — so schreibt er am 5. Mai 1843 an den Kapellmeister Kossmaly in Stettin (LS I, p. 297) — „haben in früheren Jahren den grössten Einfluss auf mich gehabt". Folgende Stelle aus einem Briefe an Keferstein (LS I, p. 222) beweist ebenso sein tiefes Verständnis für die Bedeutung Bachs, als sie zugleich Schumanns eigenes Verhältnis zu dem Altmeister treffend darlegt:

„Mozart und Haydn kannten Bach nur seiten- und stellenweise, und es ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Grösse gekannt, auf ihre Produktivität gewirkt haben würde. Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller (den eigenen Namen verschwieg Schumann in übergrosser Be-

scheidenheit), die gesamten sogenannten Romantiker stehen Bach'en weit näher, als Mozart, wie diese denn auch sämtlich Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und zu stärken trachte."

Ein zusammenfassendes Urteil über Bach gab Schumann in dem betr. Artikel in Herlossohns Damen-Konversations-Lexikon; über die Matthäus- und Johannes-Passion (die letztere hielt er für bedeutender) sprach er sich in mehreren Briefen aus. Die betreffenden Stellen sind in S L I, 215; II, p. 65 flg., 74 flg. und 145 mitgeteilt.

Schumann nannte die Toccata ursprünglich „Exercice in Doppelgriffen" und gedachte sie seinen Brüdern „zur Übung" zu widmen. Ende April und Mitte Juli 1832 nennt er sie „Exercice fantastique", Clara Wieck gewidmet; im August desselben Jahres bezeichnet er sie als Fortsetzung der Cramerschen und Kesslerschen Etuden und bemerkt, dass noch eine „zweite Studie in Doppelgriffen", ungefähr im gleichen Ton gehalten, aber minder schwer vorhanden sei. Zugleich äusserte er die Absicht, sie seinem Lehrer Kuntsch zuzueignen; Anfang November desselben Jahres verlangte er das Erscheinen der „Fantasieübung" bis zum 28. Januar 1833, weil der Geburtstag eines geschätzten Lehrers auf jenen Tag falle (?). Erst Anfang Januar 1834 nach einer, wie es scheint, durchgreifenden Umarbeitung und Transposition der Exercice von D-dur nach C-dur, kündigte er die „Toccata" an: ein glanz- und effektvolles Klavierstück, seinem Freunde Ludwig Schunke gewidmet. Die Hand des Genius berührte eine trockene Czernysche Etude, und es erblühte ein romantisches Tonstück voll tiefer, innerlicher Leidenschaft.

Das **Allegro** Op. 8, vielleicht ein Satz aus der im übrigen unbekannt gebliebenen Sonate H-dur, einer Jugendarbeit, zählt nach Schumanns eigenem Zeugnis zu den minderwertigen Gaben seiner Muse;

(„es ist wenig [mehr] daran als der gute Wille" SL I, p. 65)

ursprünglich sollte es Kuntsch gewidmet sein; als es im März 1835 erschien, trug es den Namen der Braut des Komponisten: Ernestine von Fricken, der er zu derselben Zeit ein herrliches Denkmal in seinem **„Carnaval"** Op. 9 setzte. Auf die Buchstaben des Namens des Heimatstädt-

chens seiner damaligen Braut: a-s-c-h, die er zugleich als die einzigen „musikalischen" Buchstaben seines Namens entdeckte, komponierte er eine Anzahl poetischer Tonstücke. Fast alle fangen mit diesen vier Tönen an; von den beigegebenen Sphinxen, d. h. musikalischen Chiffren, benutzte Schumann vorzugsweise No. 2 und 3: as-c-h und a-es-c-h. Im Gegensatz zu den „Davidsbündlern", die unter Freuden entstanden waren (1837), wurden sie unter Mühe und Qual komponiert (1834/35) und jene Tänze verhalten sich zu diesen wie „Gesichter zu Masken". Ursprünglich nannte er das Werk: „Burlesken", danach: Fasching. Schwänke auf 4 Noten von Florestan. Bezüglich der Überschriften schreibt Schumann an Moscheles:

„Den Maskentanz zu entziffern, wird Ihnen ein Spiel sein; auch brauche ich Ihnen wohl schwerlich zu versichern, dass die Zusammenstellung wie die Überschriften nach Komposition der Musikstücke entstanden sind" (SL I, p. 118). Und vier Wochen später: „... die Überschriften setzte ich später darüber. Ist denn Musik nicht immer an sich genug und sprechend? Estrella [Ernestine ist gemeint] ist ein Name, wie man ihn unter Porträts setzt, das Bild fester zu halten; Reconnaissance eine Erkennungsscene, Aveu Liebesgeständnis, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutschen Bällen Arm in Arm mit seiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwert; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse."

Das Werk ist eine geistvolle poetische Verherrlichung des Ballsaals; seiner geräuschvollen Lustbarkeiten, seines bunten Maskenspiels und seines heimlichen Liebesgeflüsters; und wie Schumann einmal bei Besprechung einer Anzahl von Tänzen einen „kunsthistorischen Ball" seiner Davidsbündler fingiert (NZ VI, 159), so scheint er im „Carnaval" einen musikalischen Maskenball der Davidsbündler intendiert zu haben. Hierfür sprechen die Charakter-Masken: Florestan — Eusebius — Chopin — Chiarina — Estrella — Paganini, die der Reihe nach von bunten Maskengestalten Pierrot, Arlequin etc. geleitet, vorüberziehen, namentlich aber der „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister", der den Höhepunkt des Fastnachtsjubels bezeichnet und dementsprechend, wie in Op. 2, durch das betreffende Schumannsche Motiv des Grossvatertanzes, hier als „Thème du XVII ème siècle" bezeichnet, geschildert wird. Man vergleiche die beiden Finale

in Op. 2 und 9 und man wird am deutlichsten erkennen, zu welcher Vollkommenheit sich Schumanns Gaben inzwischen entfaltet hatten.

An der **Fis-moll Sonate** Op. 11 bewundern alle Kenner die herrlichen Tongedanken, den üppigen Reichtum von Bildern; auch darin ist man einig, dass niemals das zarte empfindungsreiche Gemüt Eusebius' vollendeter dargestellt, und Florestans wild aufbrausender, stürmischer Charakter beredteren Ausdruck gefunden habe, als in dieser Sonate. Andererseits stimmt man wiederum darin überein, dass sie ein Produkt der Sturm- und Drangperiode Schumanns sei, daher naturgemäss der künstlerischen Abklärung der Form und der notwendigen inneren organischen Entwicklung ermangele. Und doch scheint es, als ob gerade dieser oft streng gerügte Mangel dem Werke einen ganz eigenartigen, jugendlichen Reiz verliehe, ohne den es vielleicht nicht so anmutig wirken möchte. Wer kann beweisen, Feldblumen seien schöner als künstlich gezogene Gartenblumen?

Moscheles begrüsst die Sonate als „ein echtes Zeichen des in unseren Tagen erwachten Romantismus“ d. i. „der poetischen Malerei durch Töne“. „Die Einleitung fesselt durch liebeatmende Schwärmerei und Sehnsucht“; das „Allegro vivace ($^2/_4$ T.) ist von Leidenschaft und Bewegung“, in die sich „die Stimme der Sehnsucht bald klagend, bald besänftigend mischt“. „Der kecke Hauptgedanke, der früher in allen Tonlagen durchblitzte, verhallt am Schlusse in der Tiefe.“ Aria und Scherzo haben den vollen Beifall des Meisters; in dem letzten Satze aber sieht er „die Ausbrüche eines unstäten, mit sich selbst nicht einigen Sinnes; als wollte sich das Werk selbst an dem Mutwillen des Verfassers rächen, der als ein Doppelgänger oder Entzweiter auftritt, sehe ich Zwiespalt, aber keine Versöhnung“. Bezüglich der Auffassung des eigentümlichen Zwiegespräches in dem Intermezzo ‚alla burla ma pomposo‘ (scherzando, ad libitum und quasi Oboe) verweise ich auf die Situation, die Schumann in No. 5 der deutschen Tänze von Schubert annimmt: „Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich, schöne Zitherspielerin? — ‚Lasst mich los.‘ — Entflieht“; (NZ IV, p. 70) statt ‚Zitherspielerin‘ wird man hier der Andeutung ‚quasi Oboe‘ folgend, ‚Schäferin‘ zu setzen haben. Liszt's Urteil über die Sonate Op. 11, wie über Op. 5 und 14 ist bei W p. 274 flg. mitgeteilt. Mir scheint der Charakter: „pathetische Sonate“ am bezeichnendsten für dieselbe zu sein. Selten hat ein Komponist sein von Leidenschaft durchglühtes Innere so getreu und wahr erschlossen, als Schumann in dieser „Clara“ gewidmeten Sonate.

Die **„Phantasiestücke“** Op. 12 gehören zu den bekanntesten und populärsten Stücken Schumanns: er selbst zählte sie seinen besten Werken zu und unter den Stücken selbst hielt er „In der Nacht“ für das beste. Dass Schumann „später — als er fertig war, die Geschichte von Hero und Leander“ darin fand — „wie er sich ins Meer stürzt, sie ruft, er antwortet, er durch die Wellen glücklich ans Land — dann die Cantilene, wo sie sich in den Armen haben — dann wie er wieder fort muss, sich nicht trennen kann, bis die Nacht wieder alles in Dunkel hüllt“ ist aus den JB p. 286 bekannt geworden (vgl. SL I, p. 153). Die Überschrift: „Warum“ halte ich, anderen viel zu spekulativen Auffassungen gegenüber, als aus dem aufsteigenden fragenden Melisma: as-f („Warum?“) nachträglich hervorgegangen, während zu dem Namen „Traumeswirren“ die eigentümliche Verschlingung der melodischen Figur in dem F-dur Satz und der Harmonien in dem Ges-dur-Abschnitt die Veranlassung gegeben haben mag.

Über das „Ende vom Lied“ schreibt Schumann am 17. März 1838 seiner Braut (JB 277): „Ich muss Dich loben, dass Dir beim „Ende vom Lied“ Zumsteeg eingefallen ist. Es ist wahr, ich dachte dabei: nun, am Ende löst sich alles in eine lustige Hochzeit auf, aber am Schluss kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander“. —

Die **„Symphonischen Etuden“** (vgl. den Bericht in der NZ VII, 50) Op. 13 sollten ursprünglich „Variationen im Orchestercharakter“ später „Variations pathétiques“ heissen. Ihr Erscheinen erregte allgemeines bewunderndes Staunen — und Schweigen (vgl. NZ VII, 72).

Das Thema, in dem nach Schumanns Ausspruch „Charakter und Empfindung“ ist, stammt von dem Vater Ernestinens, dem Hauptmann v. Fricken (vgl. p. 26). In einem Briefe an denselben (JB 251—55) führt Schumann folgendes aus: „Das Objekt (womit das der Variationen gemeint ist) soll zwar immer fest vor einem liegen, aber das Glas, mit dem man es ansieht, ein verschieden gefärbtes sein, ähnlich wie es aus buntem Glase zusammengesetzte Scheiben gibt, wodurch die Gegend jetzt rosarot wie im Abendglanz, jetzt golden wie bei einem Sommermorgen erscheint u. dgl. Ich spreche hier eigentlich gegen mich selbst, da ich über Ihr Thema in diesen Tagen (Spt. 1834) Variationen geschrieben habe, die ich „pathetische“ nennen will, doch hab' ich versucht, das Pathetische, wenn etwas davon darinnen ist, in verschiedene Farben zu bringen.“

In der Behandlung der Variationenform hatte es Schumann durch mehrfache nicht veröffentlichte Vorübungen (über den Sehnsuchtswalzer, über das Thema des zweiten Satzes der Beethovenschen A-dur Symphonie) zu der hohen Meisterschaft gebracht, die sich in Op. 13 offenbart. Darf man bei der Fülle von Originalität und der Kühnheit der Erfindung überhaupt noch nach berühmten Vorbildern fragen, die Schumann vorschwebten, so werden Bach und der spätere Beethoven die einzigen sein, deren markige, gewaltige Züge hier und da hervortreten. In der letzten Variation lässt Schumann seiner Phantasie ungehemmt die Zügel schiessen: sie ist eine glänzende Apostrophe an seinen Freund, William Sterndall Benett, dem er durch das Hauptmotiv dieses Finales mit seinem Anklange an die volkstümliche, englische Romanze: „Wer ist der Ritter hochgeehrt" eine begeisterte Huldigung darbringt (vgl. Eusebius in der NZ VI, 2). Die späteren Änderungen s. in Dörffels Ausgabe (Ed. Peters No. 2313).

Über das **„Concert sans Orchestre"** Op. 14 hat Liszt in dem schon mehrfach erwähnten Aufsatze (s. W p. 272) ein in allem Wesentlichen beifälliges Urteil gesprochen. Unzufrieden war er nur mit dem Titel, der eben so unrichtig und sich widersprechend sei, als wollte man bei einer einzigen Figur von einer Gruppe sprechen. Es war dies unzweifelhaft der Grund, dass Schumann das Werk in der zweiten Ausgabe als „dritte Sonate" bezeichnete und damit füglich demselben den ursprünglich intendierten Charakter wieder verlieh. Um nämlich dem Verleger entgegenzukommen, dem die Herausgabe einer „Sonate" ein zu gewagtes Unternehmen schien, hatte sich der Komponist zu jener unlogischen Bezeichnung bequemt und das Scherzo in F-moll mit seinem gesangvollen Mittelsatz in F-dur gestrichen. Der Vortragende wird also die Pflicht haben, das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt (mit dem Scherzo) zu Gehör zu bringen. — Seine Entstehung verdankt Op. 14 nach Schumanns eigener Angabe den Kämpfen, die ihn Clara gekostet, und jene Schwermut, die über dem Andantino-Thema von Clara Wieck und seinen Variationen (dritter Satz) liegt, die Sprache der Leidenschaft, welche die übrigen Sätze reden, lassen die

Sonate als geistesverwandt der Beethovenschen Appassionata erscheinen, an die sie überdies schon durch die Tonart erinnert. Schumanns harmonische Kombinationsgabe feiert in dem Werke einen ihrer schönsten Triumphe (vgl. Schumanns Selbstrezension in der NZ VI, 65).

Nur wenig braucht man über Op. 15, Schumanns ebenso leichtverständliche als allbekannte reizende **Kinderscenen** zu sagen. Unter allen Kinderstücken stehen sie als poetische Stimmungsbilder am höchsten, und nichts beweist Rellstabs geringes Verständnis für Schumann deutlicher als das absprechende Urteil, das er über dieselben fällte. Wer in ihnen freilich „Programmmusik" sucht, und meint, der erst nach der Komposition gefundene Name sei das Schema gewesen, nach dem der Komponist zu arbeiten sich vorgenommen, der kann in den Tonstücken, die zu dem Lieblichsten gehören, was unsere Klavier-Litteratur kennt, nichts anders als Grillen und Schrullen des Autors erblicken. „Die Musik ruft die Empfindungen nicht mittelbar durch das Bild, sondern unmittelbar durch die ursprüngliche (rein) musikalische Idee hervor", sagt treffend Jul. Becker in seinen „Neuromantikern" (vgl. NZ XI, 191). So gering und unscheinbar Schumanns „Kinderscenen" hinsichtlich ihrer spezifisch musikalisch-theoretischen Bedeutung erscheinen mögen (nach Hauptmanns Urteil fehlte ihnen „die rechte Mitte"), so hochbedeutsam sind sie für Schumanns innere Entwickelung gewesen. Sie bedeuten den Bruch mit der Vergangenheit: Bisher rang Schumanns gährendes und nach Klärung strebendes Talent mit der Form, und seine üppig wuchernde Phantasie drohte nahezu das zartere und feinere Gewächs formeller Abrundung zu ersticken. Hier, in diesen Tonstücken kleineren und kleinsten Umfanges, lernte der jugendliche Phantast seinem Geiste die Zügel anlegen und dieser Sieg über sich selbst sollte ihn jener hohen Stufe künstlerischer Reife zuführen, auf welcher Phantasie und strenge Gesetzmässigkeit sich in vollster innerlicher Harmonie gegenseitig durchdringen.

Die **Kreisleriana** Op. 16 sind das erste Werk, in dem sich auf dem Gebiete der Klaviermusik der „Meister" offenbarte. Der Titel erinnert an E. T. A. Hoffmanns „Kreis-

leriana" (in den „Phantasien nach Callots Manier") und an dessen (unvollendete) „Lebensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Joh. Kreisler in zufälligen Makulaturblättern". In Kreisler stellt der Dichter das der Welt abgewandte, poetische Gemüt und die weltflüchtige und deshalb mit dem Realen häufig in herben Konflikt geratende Überschwenglichkeit der Romantiker dar. Auch Schumann mochte damals, als er das Werk komponierte (1838) in seinem Innern etwas Kreislerianisches fühlen: wenigstens verdankt das Werk nach Schumanns eigenem Geständnis „Clara Wieck" und den Kämpfen, die sie ihn gekostet hat, ihre Entstehung: ja ein Gedanke Clara Wiecks spielt darin sogar die Hauptrolle (JB 280). „Dir will ich es widmen", schreibt er seiner Braut, „Dir, wie niemandem anderen —, Du wirst lächeln so hold und mild, wenn Du Dich wiederfindest". Danach gibt Schumann unleugbar in den „Kreisleriana" sich selbst: seines Lebens Stürme, die ein widriges Schicksal in seiner Brust entfacht, und die stille Ruhe und tiefe Seligkeit, die in ihm der Gedanke an seine Braut hervorruft, sind die beiden Extreme, denen er in dem Werke so herrlichen musikalischen Ausdruck verliehen hat. Den Rahmen zu diesen Bildern seines eigenen Lebens bot ihm der Hoffmannsche Kreisler: denn das Aphoristische in der Darstellung, der kostbare Humor des Kater Murr, die Gegenüberstellung des prosaischen Murr und des in überschwenglichem Verlangen nach dem Idealen von einem Extrem ins andere fallenden Kreisler — waren Schumanns gleichgestimmter Natur äusserst sympathisch. So kam es, dass in Erinnerung an den Eindruck, den er bei der Lektüre empfangen hatte, möglicherweise auch in Erinnerung an das Urbild Kreislers, den Kapellmeister Ludwig Böhner, den Schumann 1834 kennen gelernt hatte (vgl. JB 254), das neue Opus seinen Titel erhielt. Sein Autor sah es mit Recht als eines seiner bedeutendsten Werke an. —

Dass der erste Satz der **Phantasie** Op. 17 „eine tiefe Klage um Clara" enthalte, war schon oben p. 29 ausgesprochen. Die Komposition fällt in den Sommer 1836, wo Robert in stiller Resignation die Hoffnung, Clara jemals zu besitzen, aufgegeben hatte. Damit wird sich in Einklang

bringen lassen, dass er den ersten Satz anfänglich „Ruinen" (die übrigen „Trophäen und Palmen"), und später das ganze Werk „Ruinen" nennen wollte. Hinsichtlich des Namens entschied er sich bald darauf wieder für „Ruinen, Triumphbogen und Sternenkranz" oder (1838): „Ruinen, Siegesbogen und Sternbild, Dichtungen", bis er schliesslich (1839) das Werk, dass er zuerst als „Grosse Sonate" bezeichnet hatte, „Phantasie" benannte. Die Bezeichnungen: Trophäen, Triumphbogen u. s. w. lassen sich wohl daraus erklären, dass die Phantasie ein „Obolus" für das in Bonn zu errichtende Beethoven-Denkmal sein sollte. Als Motto gab er der Komposition die Fr. v. Schlegelschen Dichterworte: „Durch alle Töne tönet Im bunten Erdenraum Ein leiser Ton gezogen, Für den, der heimlich lauschet." (Schlegels Werke, Wien 1846 Ged. I, 148) — „Der Ton im Motto bist Du wohl?" schreibt er an Clara (JB 303); „beinahe glaub' ich es."

Schumann hatte das richtige Gefühl, wenn er 1839 schrieb (SL I. 203): „mit dem ersten Satz glaube ich seiner Zeit das Höchste geleistet zu haben" und (JB 278): „der erste Satz ist wohl mein Passionirtestes, was ich je gemacht; die anderen sind schwächer, brauchen sich aber nicht grade zu schämen". Zarter und sanfter ist selten ein Klagegesang erklungen, als ihn die Gesangsmotive des ersten Satzes bieten; und nur selten hat eine so grosse Seele solche Resignation geübt und die Stürme des Herzens so sanft zum Schweigen gebracht, als die Schumanns in jenem Satze. Im letzten Satze erhebt sich dieselbe grosse Seele von den kräftigen Schwingen neuer Hoffnung getragen in schwellenden Akkorden mit immer bedeutenderer Steigerung zu der freudigen Zuversicht endlicher Ruhe und beseligenden Friedens. —

Dem Zwecke entsprechend, den der Komponist mit der Herausgabe dieses Opus verband, hatte er anfänglich das Adagio der A-dur Symphonie von Beethoven (Einleitung oder II. Satz?) in dem letzten Satze motivisch benutzt, entfernte indessen später den beabsichtigten Anklang wieder. SL I, p. 102 flg.

Op. 18 und 19, **Arabeske** und **Blumenstück** sind zwei überaus freundliche, anspruchslose Tonstücke, aus denen der Duft zarter Melodienblüten in reicher Fülle uns entgegen weht. „Guirlande" sollte die Arabeske ursprünglich heissen,

weil sich in ihr alles auf eigne Weise durcheinander schlingt". In dem „Schluss" des reizenden Tonstückes findet man eines der schönsten Beispiele jenes echt Schumannschen canonischen Nachklingens der Melodie. Hinsichtlich des Vortrags sei bemerkt, dass die Anfangsmelodie bei ihrer zweimaligen Wiederkehr jedesmal einer sorgsamen Abstufung und veränderten Vortrags bedarf, wenn das Ganze nicht monoton wirken soll. Darf man die Arabeske mit einem duftigen Blumenbeet vergleichen, so mag man das Blumenstück mit seiner anmutsvollen schwebenden, leicht bewegten Melodie den Zephyr nennen, der die zarten Blumenkelche bewegt. Op. 18 und 19 sind die lieblichsten musikalischen Jean-Pauliaden, die geschrieben worden sind.

Bedeutend grösseren Anspruch erhebt die **Humoreske** Op. 20, ein unvergängliches Zeugnis des freudigen Schaffensdranges unseres Meisters, in kürzester Zeit und in glücklicher Stimmung wie aus einem Gusse geschrieben. Freilich versteht er unter „Humor" mehr als scherzhafte Kurzweil: es ist jene freie, unbefangen naive Seelenstimmung, die das Resultat der Abwendung von der Weltflucht und der Vertiefung in sich selbst, also der Befreiung von Sentimentalität ist und, dem Objekte zugewendet, als „Wille zum Leben" in die Welt der sichtbaren Erscheinungen tritt. Es ist die völlige Übereinstimmung des Inneren mit dem Äusseren, der subjektiven Gedanken und Empfindungen mit der objektiven Welt, ein wesentlicher Teil jener glücklichen Stimmung, die uns beherrscht, wenn wir durch eigene Kraft unser Ziel erreicht haben. In diese Lage träumte sich Schumann damals, als er die „Humoreske" schrieb, so gern, trotzdem das Ziel seines Strebens immer wieder in die Ferne gerückt wurde.

Die Stelle in Schumanns Briefe an Simonin de Sire (15/3 1839, SL I, 192), welche von der Humoreske handelt und seine Auffassung des Humors darlegt, ist durch abgerissene Stücke verstümmelt, sie wird so zu lesen sein: „... das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, dass grade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten [Eigenschaften: das Witzige und] das Gemütliche (Schwärmerische) und [was eben] die glückliche Verschmelzung von Gemütlich und Witzig ist, für den Humor keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind." (Vgl. auch JB 305.)

Die **„Novelletten“** Op. 21 erschienen in vier Heften. In der überwiegenden Mehrzahl derselben zeigt sich bei aller Fülle jugendlich frischer Phantasie eine wahrhaft überraschende Formgewandtheit, die auch bei komplizierteren Bildungen (wie z. B. in Nr. 3) eine wunderbare Symmetrie zu bewahren weiss. Die Stücke hängen innig zusammen und wurden mit grosser Lust geschrieben; wie Schumann selbst sagt (S L I, 206 flg.) „sind sie im Durchschnitt heiter und obenhin, bis auf einzelnes, wo ich auf den Grund gekommen“. Erwägt man, dass auch die Novelletten von Clara Wieck veranlasst wurden, dass sie durchweg mit graziöser Lebendigkeit und in dem Tone geistvoller, heiterer musikalischer Unterhaltung geschrieben sind, so wird man sie, die Nachfolger der Kinderscenen (S L I, 146), unschwer als Scenen aus dem Liebesleben des Jugendalters ansehen und ihnen als Motto das Schillersche: „O dass sie ewig grünen bliebe, Die schöne Zeit der jungen Liebe“ — geben können. Wenn sie Schumann einmal als „grössere, zusammenhängende abenteuerliche Geschichten“ bezeichnet (LS I, 151), so vergegenwärtige man sich, wie Robert seiner Zeit mit Vorliebe im Wieckschen Hause abenteuerliche Geister- Ritter- und Räubergeschichten erzählte.

Nicht weniger als fünf Jahre beschäftigte unseren Meister die **G-moll Sonate** Op. 22, ehe sie die Form gewann, in der sie jetzt vorliegt. Die durchgreifendsten Umgestaltungen erfuhr neben dem ersten der letzte Satz. Schon im Jahre 1836 befand sich die Sonate in den Händen seiner Freundin Henriette Voigt, der er sie bei dem Erscheinen im Oktober 1839 (kurze Zeit vor Henriettens Tode) widmete; sie sollte „noch viel schöner werden“; deshalb erbat sich Schumann dieselbe zurück. Wie es scheint, änderte er den ersten Satz, setzte indessen schliesslich an Stelle der zweiten Bearbeitung wieder die ursprüngliche, während er auf Clara Wiecks Vorstellung, wie auch nach eigenem Urteil den letzten Satz „bis auf einzelne leidenschaftliche Augenblicke“ ganz verwarf und einen neuen schrieb (1838). Die Sonate ist durch eine musterhafte, eines Beethoven würdige Formengebung ausgezeichnet — vielleicht auf Kosten des Inhalts, der zwar Leidenschaftlichkeit genug, nicht aber jene Fülle von Phan-

tasie offenbart, die sonst Schumanns Werken ein so unnachahmliches Gepräge verleiht.

Den ersten Satz fordert Schumann gleich von Anfang an: „so rasch wie möglich“, und trotzdem verlangt er am Schlusse noch zweimalige Tempobeschleunigung („Schneller“, „Noch schneller“). Schumanns Tempoangaben sind fast durchweg zu schnell angenommen, auch die metronomisierten. Das letztere erklärt sich daraus, dass, wie festgestellt wurde, Schumanns Metronom nicht korrekt war. In jenem ersten Satze mag man die Tempobezeichnung am Anfange deshalb besser für eine „Vortragsbezeichnung“, die die grösste Lebhaftigkeit und Leidenschaft in der Empfindung fordert, ansehen. Dazu kommt, dass die den letzten Temposteigerungen vorangehende Gesangsstelle in G-dur in ruhigerem Tempo zu halten ist. Mit Eintritt der Sechzehnteil-Figuren beginnt eine allmähliche Temposteigerung, bis endlich bei der Wiederkehr des Anfangsthemas („Noch schneller“) das „Prestissimo“ im alten Sinne in seine Rechte tritt. —

Die ursprüngliche Fassung des letzten Satzes ist als Presto in der Ed. Peters No. 2330 veröffentlicht.

Schon p. 33 war Veranlassung gegeben, der **Nachtstücke** Op. 23 und der melancholischen Stimmung Erwähnung zu thun, die ihn zur Komposition der „Leichenphantasie“ bewog. „Es kommt darin“, schreibt er seiner Braut am 7. April 1839, „eine Stelle vor, auf die ich immer zurück kam; die ist, als seufzte jemand recht aus schwerem Herzen: ‚ach Gott‘.“ — Vielleicht ist hierunter der in Nr. 2 bei dem 4., 5., 6. und 7. ritardando in der As-durkadenz jedesmal eintretende Trugschluss auf den kurz gestossenen düsteren schwermütigen Akkorden gemeint. Auch die schaurig wirkenden Akkordfolgen auf den Fermatenpaaren rufen ähnliche Gedanken wach, wie denn überhaupt ausser dem ersten Nachtstück dieses zweite Stück mit seinen fortwährenden Ritardandos und recitativischen Figuren am meisten dem zu entsprechen scheint, was Schumann im weiteren Verlaufe jenes Briefes schreibt:

„Ich sah bei der Komposition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: „Leichenphantasie“. Beim Komponieren war ich auch oft so angegriffen, dass mir die Thränen herankamen und wusste doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu — da kam Theresens Brief (mit der Nachricht, dass sein Bruder Eduard im Sterben liege) und nun stand es klar vor mir.“ Mitte Januar 1840 hatte er die letzte Hand an das Werk gelegt und wollte die Stücke der Reihe nach: „Trauerzug, Kuriose Gesellschaft,

Nächtliches Gelage, Rundgesang mit Solostimmen" benennen. Seine Braut scheint in richtigem Verständnis das Vorhaben widerraten zu haben. — Eine Beziehung des Op. 23 zu den E. T. A. Hoffmannschen „Nachtstücken" zu entdecken, ist mir unmöglich gewesen. —

Der „**Faschingsschwank in Wien**" Op. 26 wird mehrfach auch als „romantische Sonate" bezeichnet. Die Identität beider Stücke ergibt sich meines Erachtens aus SL I, 194, wo Schumann unter dem 15. März 1839 an Simonin schreibt: „Bei der letzteren (d. h. der „grossen romantischen Sonate") bin ich soeben, und es zieht mich ans Klavier, sie zu vollenden. Vielleicht finden Sie auch, das mein Stil immer leichter und weicher geworden. Früher grübelte ich lange. Jetzt streiche ich kaum eine Note. Es kommt mir alles von selbst." Damit verbinde man, dass der Autor in einem Briefe aus Prag vom 7. April an Clara Wieck von dem „Faschingsschwank aus Wien" als einem „romantischen Schaustück" spricht, das Mechetti in Wien zum Verlag bekommen soll (JB 301). Demnach hat Schumann die letzte Hand an das Werk erst nach seiner Abreise von Wien (Anfang April) gelegt und das Ganze bedeutet eine Erinnerung an das heitere, lustige Leben der Kaiserstadt, die er unmittelbar nach den Ostertagen, wenige Wochen nach der Carnevals-Zeit, verlassen hatte. Das Intermezzo will nicht recht zu dem übermütig heiteren Bilde, das der „Schwank" entrollt, passen; und in der That erschien dasselbe als selbständiges Tonstück bereits im Dezember 1839 in der Form einer musikalischen Beilage der NZ („Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit" H. VIII); sein Autor mochte ihm mit Recht höhere Bedeutung zuerkennen, als den übrigen Sätzen, unter denen der erste wohl durch den Reichtum an bunten Carnevalsbildern der bedeutendste ist. Sogar der strengen Wiener Polizei, die das Singen der Marseillaise verboten hatte, schlägt er hierin ein Schnippchen, indem er die demokratische Weise, durch einen $^3/_4$-Takt leicht maskiert (die As-dur-Stelle nach dem H-dur des Mittelsatzes), auftreten lässt. Die übrigen Sätze, leicht verständlich und weniger tief als klar gedacht, erschliessen sich selbst.

Die **drei Romanzen** Op. 28, auch „Romanzencyklus" genannt (SL I, 219), sind Tonstücke, unter denen die

bekannteste, die zarte Fis-dur Romanze (Nr. 2), auf drei Systemen notiert ist. Schumann folgte hierbei dem Beispiele Simonins de Sire, an den er hierüber folgendes schreibt (SL I, 192):

„Ihr Schreibsystem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen sich; die Menschen werden leider kaum mit zwei Systemen fertig. Auch würden Hünten und Czerny in Verzweiflung geraten, wenn das aufkäme, da sie kaum Gedanken für ein System haben; das Thema möchte ich bei Gelegenheit selbst einmal benutzen, namentlich die erste Hälfte, die schön singt.“ Danach könnte man fast versucht sein zu glauben, dass das gesangreiche Thema dieser Romanze von Simonin stammt.

Die beiden anderen Romanzen enthalten je zwei entgegengesetzte Stimmungen, unter denen aber immer die weichere, sentimentale die Oberhand behält. Schumann zählte neben den „Kreisleriana“, den „Phantasiestücken“ und „Novelletten“ die Romanzen zu seinen besten Kompositionen (SL I, 295 und 304). Sie gaben nach seiner eigenen Überzeugung „ein Bild seines Charakters und seines Strebens“.

Doch auch bei den früheren, meinte er (a. a. O. p. 295 flg.), sei dasselbe der Fall: „ja gerade in den Versuchen liegen oft die meisten Keime der Zukunft. Drum nehmen Sie (Kossmaly in Stettin) sie wohlwollend auf mit ihren Mängeln — ich kann nichts weiter darüber sagen. Diese Sachen sind alle nur wenig bekannt geworden (1843), aus natürlichen Gründen: 1) aus inneren der Schwierigkeit in Form und Gehalt, 2) weil ich kein Virtuos bin, der sie öffentlich vortragen könnte, 3) weil ich Redacteur meiner Zeitschrift, in der ich sie nicht erwähnen konnte, 4) weil Fink Redacteur der anderen, der sie nicht erwähnen wollte. Es ist aber manches anders geworden, das Publikum nimmt, wie ich höre, jetzt grösseren Anteil an meinen Sachen, auch den älteren — die Kinderscenen und Phantasiestücke . . . haben sogar ein grösseres gefunden.“

Das letzte Werk der ununterbrochenen, mit dem Jahre 1839 abschliessenden Reihe der Klavierkompositionen ist Op. 32: **vier Klavierstücke.** Es sind dies vier zu zwei Paaren gruppierte Stücke, in denen das jedesmalige erste (Scherzo, Romanze) seinem Wesen nach den gereiften Schumannschen Klavierstil bekundet, während die zweiten Stücke (Gigue und Fughette), wie schon die Namen ankünden, viel bedeutender als vordem der Fall war, in das Gebiet Bachscher Musik hinüberspielen. Das Scherzo trägt einen be-

stimmten, festen und ernsten Charakter, die Romanze ist ein leidenschaftlich bewegtes Stück, die Gigue in keckem, frischen Rhythmus gehalten, und in der Fughette scheint es als hätten leichtbeschwingte Amoretten, luftige Geister, einzelne verhallende Töne eines Bachschen Fugenthemas erhascht und trieben damit ihr neckisches Spiel.

Gigue und Fughette erschienen ein jedes für sich in Heft V und X der „Sammlung von Musikstücken" (Zulage der NZ); die Fughette auch im Pott'schen Mozartalbum (SL I, 212). An beiden hatte ihr Meister inniges Gefallen (a. a. O. 199 und 212).

Das Werk, dem eine lange Ruhepause auf dem Gebiet der Klaviermusik bei unserem Meister folgte, steht an der Scheidegrenze zweier verschiedener Schaffensperioden; Scherzo und Romanze treiben aus der eben abgeschlossenen Epoche hervor; Gigue und Fughette dagegen sind die Vorboten der vom Jahre 1845 ab zu datierenden Zeit der „Bachiana".

* * *

Schumanns unausgesetzte Bachstudien, denen er insbesondere nach seiner Übersiedelung nach Dresden (13. Dez. 1844) mit unermüdlichem Fleisse oblag, wurden der Anlass, dass er nach fünfjähriger Zwischenzeit sich wieder Klavier- oder richtiger Orgelkompositionen zuwandte und in kurzer Aufeinanderfolge drei Werke im Bachschen Stile schrieb: **Studien** Op. 56 und **Skizzen** Op. 58 für den **Pedalflügel,** sowie **6 Fugen** für die Orgel Op. 60. Als Vorbilder zu den wenig bekannten aber sehr kennenswerten „Duetten" in kanonischer Form, den Stücken für den Pedalflügel, dienten ihm wohl Bachs Inventionen. Treffend nannte sie seiner Zeit C. F. Becker (NZ XXXIII, 193): „wortlose Duette" und „geistreiche Zwiegespräche", zu denen man sich die Verse leicht selbst erdenken könne.

Auf die Idee für Pedalflügel zu schreiben, legte Schumann nicht unbedeutendes Gewicht und verlangte von dem Verleger strengste Verschwiegenheit, damit nicht etwa „der Erste Beste die Idee wegschnappt". (SL I, p. 320 flg.). So schreibt er auch an den Wiener Musikschriftsteller Dr. Schmidt (a. a. O. p. 325 flg.): „ich wünschte der guten Sache halber, die es betrifft, das hier zum erstenmal Angeregte auch in Ihren Kreisen erwogen. Der Verleger hat als Einfassung des Titels eine [sich] krümmende Wurzel anbringen lassen: in diesem Sinne möchten Sie meinen Versuch betrachten."

Die ‚Studien' widmete er seinem ersten Lehrer Kuntsch, und an seinen späteren Lehrer Dorn schrieb er: „Vielleicht finden Sie sie (die Studien) Ihrer alten Lehren nicht unwürdig (SL II, 3). Unter den Skizzen gibt Dörffel (NZ XXVI, 89) mit vollem Recht der dritten, einem „durch Innigkeit des Gefühls sich auszeichnenden" echt Schumannschen Stücke den Preis.

In den **sechs Fugen** über den Namen **Bach** Op. 60 hat Schumann ein Meisterwerk geschaffen.

Über dieselben schreibt er (SL II, p. 5) an seinen Verleger: „Es ist dies eine Arbeit, an der ich das ganze vorige Jahr (1845) gearbeitet, um es in etwas des hohen Namens, den es trägt, würdig zu machen, eine Arbeit, von der ich glaube, dass sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird." Und an C. F. Becker (SL II, 15): „An Fleiss und Mühe hat es meinerseits nicht gefehlt; an keiner meiner Kompositionen habe ich so lange gefeilt und gearbeitet".... Radecke war es vergönnt, sie dem Meister, der sie vorher auf der Orgel noch nicht gehört hatte, und zwar zu wiederholten Malen, in der Pauliner Kirche zu Leipzig vorzuspielen (1849/50). Auch in Düsseldorf (1851) trug er sie dem Komponisten vor (vgl. p. 54).

Das Werk ist das schönste Dokument, wie innig Schumanns Denken und Empfinden in den Geist des Altmeisters förmlich hineingewachsen war. Überall erkennt man die fundamentalen kontrapunktischen Prinzipien Sebastian Bachs. Wie mächtige Säulen ragen sie empor; aber um sie schlingen sich die üppigen Ranken, Blätter und Blüten eines romantischen Geistes, den mächtigen Bau zum Teil verhüllend, zum Teil durch Farbenpracht und bunte Kontraste belebend und dem modernen Geschmacke näher bringend. Die augenfälligsten Beweise hierfür sind: die zweite Fuge mit der echt Schumannschen rhythmischen Verschiebung ($^2/_4$-Takt im dreiteiligen Rhythmus), die fünfte mit dem ganz modern gestalteten Thema, und die letzte mit ihrem im romantischen Stile gehaltenen Gegenthema.

*
*   *

Die letzten Kompositionen auf unserem Gebiet fallen in die Jahre von 1848 ab. In ihnen kehrt Schumann zu der Form seiner früheren Kompositionen zurück, ohne deshalb seinem „Bach" ungetreu zu werden. So kommt es, dass man in dieser Zeit sowohl das „Kinderstück" und „Phantasiestück", als auch die „Fuge und Fughette" unter den

Kompositionen vertreten findet. Dass Schumann in dieser letzten Periode, wo ihn die umfangreichsten und weitgehendsten Schöpfungen (Faust, Genoveva, Manfred) unaufhörlich in Anspruch nahmen, nicht in allen diesen kürzeren Stücken die frühere Grösse und Vollendung wieder erreicht hat, wird auch der enthusiastischste Verehrer unseres Meisters nicht in Abrede stellen.

Das **Jugendalbum** Op. 68, eine Weihnachtsüberraschung für seine Kinder und Freunde (Reinecke fand ein Exemplar davon auf seinem Weihnachtstische), war eine Arbeit, die ihm „unsägliche Freude" gemacht hatte.

Eine eingehende Würdigung dieses Werkes gab A. Dörffel in der NZ XXX, p. 89. Sie stellt das Verhältnis des „Albums" zu den Kinderscenen so trefflich dar, dass sie weiteren Kreisen zugänglich zu werden verdient und deshalb hier ihre Stelle finden möge: „(Das Werk) zerfällt in zwei Abteilungen, davon die mit 18 Stücken für kleinere, die andere mit 24 Stücken für Erwachsene bestimmt ist. Im ganzen übersteigt demnach die Zahl der Stücke noch die auf dem Titel angegebene. In der That ein reicher Inhalt, und um so höher zu achten, als fast sämtliche Nummern kleine, geniale Tondichtungen sind, wie deren wenig vorhanden. Schumann selbst lieferte in seinen „Kinderscenen" ähnliche, welche diesen, was den poetischen Gehalt anlangt, nicht nachstehen, hinsichtlich der Gestaltung und Objektivität des Ausdrucks aber keineswegs den Rang streitig machen. So weit die Zeitpunkte des Entstehens beider Werke auseinander liegen, und verschiedenen Epochen der schöpferischen Wirksamkeit des Tondichters angehören, so unterscheidet sich auch ihr Inhalt von einander wesentlich. — Die „Kinderscenen" fallen in die erste, die vorliegenden Dichtungen in die dritte Epoche seines Schaffens. Eine Reihe der mannigfaltigsten Tonschöpfungen liegt zwischen ihnen. Dort erscheint der Meister vorzugsweise als künstlerische Persönlichkeit, die der entschwundenen Jugendzeit gedenkt, sich träumerisch in ihre Erinnerungen verliert, welche dem reiferen Alter als teures Vermächtnis geblieben. Dem kindlichen Verständnis liegen jene Dichtungen fern; die Stimmungen, welche in ihnen zum Ausdruck gekommen, gehören dem Rückblickenden allein, dem, der den Frühling des Lebens schon hinter sich hat. Die Welt, welche sie entfalten, hat unwiderstehlichen Zauber, — aber wie sie war." D. stellt demnächst dar, wie Sch. nach den Kämpfen der 2. Schaffensepoche allmählich zur künstlerischen Durchklärung und Reife gelangt sei, und dass mit der C-dur Symphonie und dem D-moll Trio (1. Satz) die 3. Epoche beginnt, in der sich „das musikalische Ideal der Neuzeit verwirklicht darstellt". Dieser Epoche gehört das Jugendalbum an: „der Meister erscheint in edelster Weise volkstümlich, die kleinen Stücke . . . treffen

sicher durch ihre Einfachheit, sicher zugleich durch die Naturkraft, die in ihnen waltet. Sie sind für die Jugend, denn das Verständnis für dieselben reicht an sie heran, erhält durch sie Nahrung. Die reine, kindliche Freude, die kindliche Teilnahme an dem Leide anderer, die eigene Betrübnis der Kleinen trifft mit diesen Tönen zusammen, ihre Erlebnisse finden sich hier aufgezeichnet, ihre ganze kleine Welt ist in ihnen niedergelegt... Die meisten Nummern haben Überschriften teils ganz allgemeiner Art, teils zur Bezeichnung der Gattung der Stücke, teils auch zur speziellen Charakterisierung des Inhaltes,... drei haben statt der Überschriften Sterne. Eben diese 3 Nummern sind von einer Grundstimmung getragen; eine leise in frommer Ergebung verklingende Klage durchbebt sie, — die Reinheit des kindlichen Gemütes, das den Schmerz kennen lernte, zieht an uns vorüber; der Laut des Wortes schmilzt an dieser stillen Trauer, nur Töne geben ihr Ausdruck. Diese Nummern sind die am tiefsten eindringenden, und ich mag in den Sternen wohl ein Symbol erkennen, das mir für den Inhalt sehr sinnig bezeichnend scheint." (Am 22. Juni 1847 starb Schumanns jüngstes Kind, ein Knabe von $1^1/_2$ Jahr; vgl. SL II, 28.) — Es ist bemerkenswert, dass Dörffels Auffassung von Op. 15 und 68 auch die Schumanns war, der am 6. Okt. 1848 an Reinecke schrieb (der Brief selbst wurde erst viel später veröffentlicht und allgemein bekannt): „(Die Kinderscenen) sind Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere geschrieben, während das ‚Weihnachtsalbum' mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für jüngere enthält". Ferner: „die ersten Stücke im Album schrieb ich ... für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstage, und so kam eines nach dem anderen hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu komponieren". In den Originalskizzen zum „Album" findet sich noch ein ungedrucktes Stück: „Vöglein auf dem Baum"; ausserdem beabsichtigte Schumann Stücke nach berühmten Mustern, wie „Gluck, Bach (Menuett), Haydn, Mozart, Beethoven (9. Symphonie), Weber (Freischütz). Zwischen den Noten notierte der Komponist die musikalischen Haus- und Lebensregeln", sein ästhetisches Glaubensbekenntnis in präcisester, anmutigster Form (s. Anhang).

Die **vier Fugen** Op. 72 bezeichnet Schumann (J 375) als „Charakterstücke in strengerer Form". Sie sind eine überraschende Lösung des musikalischen Problems, die starre, kontrapunktische Form mit dem Wesen des modernen Phantasie- und Charakterstückes in Einklang zu bringen. Die heikle Aufgabe konnte nur einem poetisch angelegten Gemüte gelingen, das in täglichem, unausgesetztem Verkehr mit dem Altmeister die Sprache desselben zu reden unbewusst gelernt hatte. Ein solches Gemüt war Schumann. Die vier Fugen tragen nahezu den Charakter einer Sonate im kleinen: ein einleitender, ernster Satz in mässigem Tempo

mit einem breit angelegten Seitenthema, ein keckes Scherzo im Allabreve-Takt, ein elegisches Andantino mit einer zierlichen Staccato-Figur als Nebenthema und ein äusserst zierlicher Schlusssatz, in dessen Thema die Umkehrung der früheren Staccato-Figur die Hauptrolle spielt. Was Schumann mit dem Werke beabsichtigte, hat er demnach in vollendeter Weise erreicht.

Die **vier Märsche** Op. 76, in dem Revolutions-Jahre 1849 (und zwar Nr. 1 am 12. Juni auf dem Wege von Bad Kreischa, Schumanns Sommer-Aufenthalt, nach Dresden) entstanden, wurden im Kreise der Vertrauten und Freunde des Meisters „Barrikadenmärsche" und „blutrote Musik" genannt und sind in dem politischen, aber rein innerlichen, nach aussen hin kaum bemerkbaren Feuereifer geschrieben, der Schumann in jenen Jahren des Sturmes beseelte. Auf dem Titelblatte sollte „Schumanns Name obenhin" kommen, da sonst das „1849", das auf dem Titel nicht fehlen durfte, nicht anzubringen gewesen wäre (SL II, 90). Das dritte, „Lagerscene" benannte Tonstück zeigt am wenigsten die strenge Geschlossenheit und Präcision in der Form, durch welche die anderen Stücke ausgezeichnet sind. Auch der „Geschwindmarsch" in Op. 99 (Nr. 14) gehörte ursprünglich zu diesen „Barrikadenmärschen" (a. a. O.).

Die **Waldscenen** Op. 82 sind eine Reihe poetischer Stimmungsbilder aus dem Leben im Walde, bald anspruchslos naiv (Nr. 1), bald zart und duftig (Nr. 3), bald wieder frisch und heiter (5 und 8), bald beschaulich, sei es nach der freundlichen („Herberge" und „Vogel als Prophet"), oder der grausig-düsteren Seite hin („verrufene Stelle im Walde"). — Die **drei Phantasiestücke**, anfänglich als „Romanzen" bezeichnet (SL II, 158), tragen die Opuszahl 111. Damit sind sie im Vergleich zu dem jugendfrischen Op. 12 genügend charakterisiert. Hat ja doch selbst einem rüstigen Alter gegenüber die Jugend das Vorrecht auf jenes Göttergeschenk feuriger, schwungvoller Phantasie, wie viel mehr einem Leben gegenüber, das bereits der Flügelschlag eines dunkelen Verhängnisses umweht. Den freundlichsten Eindruck macht Nr. 2, eine sinnige, zarte romantische Erzählung. — Die **„drei Sonaten für die Jugend"** Op. 118

sind anspruchslose Gelegenheitskompositionen für Kinder von einer Kindesseele. Schumann schrieb sie für seine ältesten drei Töchter. Die **Bunten Blätter** Op. 99 sind wie die **Albumblätter** Op. 124 kleine Charakterstücke, die, während des langen Zeitraumes von 1832—1849 gelegentlich entstanden und von Schumann anfänglich unbeachtet gelassen, dann, wie zu vermuten steht, auf das Gesuch des Verlegers gesammelt und schliesslich in bunter Folge veröffentlicht wurden. Unter ihnen weisen sich in Op. 124 No. 4, 15, 17 durch ihre Anfangsnoten als ursprünglich dem „Carnaval" zugehörig aus; das Gleiche gilt von No. 6 in Op. 99. Mit den **sieben Fughetten** und den **Gesängen der Frühe,** Op. 126 und 133, schliesst die lange Reihe der zweihändigen Klavierkompositionen. Die „Gesänge der Frühe" sind „das Ende vom Lied"; und wie in diesem letzten Phantasiestücke aus Op. 12, so klingt auch in jenem, in anderem Sinne „letzten Phantasiestücke" „Hochzeits- und Sterbegeläute" durcheinander: ernste und heitere Gedanken, fromme Schauer heiliger Rührung (No. 1), frische Thatenlust, wie sie ein Frühlingsmorgen erweckt, wenn die Lerche trillernd sich in die Lüfte erhebt (No. 3), trübe Ahnungen, wie in der ersten Hälfte von No. 5 zu herrschen scheinen, bilden den Hauptinhalt dieses letzten Klavierwerkes, das Schumann schrieb.

### b. Kompositionen für Klavier zu vier Händen.

Mit dem Gedanken, etwas „Vierhändiges" zu schreiben, hatte sich Schumann in jüngeren Jahren wiederholt beschäftigt. Das erste veröffentlichte Werk dieser Gattung ist zugleich sein Meisterwerk auf diesem Gebiete: **Bilder aus Osten** Op. 66, auch kurz: „Orientalia" genannt (SL II, 89). Es sind sechs Impromptus, die nach Schumanns eigener Vorbemerkung während der Lektüre von Rückerts ‚Makamen' (Erzählungen nach dem Arabischen Dichter Hariri, um 1100 n. Chr.) entstanden sind. „Des Buches wunderlicher Held", Abu Seid, mit seinen verschmitzten Rätselfragen, seinen tollen Einfällen und lustigen Schwänken, von scharf blitzendem Verstande und feurigem, kühnem Unternehmungsgeist, dem deutschen Till Eulenspiegel vergleichbar, und sein

„ehrenwerter Freund Hareth“, sanft, hingebend, verträglich, den stürmischen Abu Seid gar oft beschwichtigend und besänftigend: sie sind das leibhaftige Bruderpaar unseres Florestan und Eusebius aus dem Orient, „die unzertrennlichen Bundesgenossen, die in und für einander leben, sich gegenseitig durchdringen“ (vgl. Dörffel in d. NZ XXXI, 89).

Zwar meinte der Komponist (in einem Briefe an Brendel SL II, 89): „Man muss, glaube ich, sich erst hineinschmecken. Urteilen Sie, wenn ich bitten darf, nicht auf ein Mal Hören!“ Aber dies galt wohl nur von jener Zeit, wo Schumann lebte und wirkte und dasselbe Schicksal wie Mozart und Beethoven erfuhr, dass seine Zeitgenossen ihn nicht erkannten. Alfred Dörffel ist einer der wenigen gewesen, der zu der offenen Erklärung den Mut hatte, — selbst auf die Gefahr hin, für „verblendet“ gehalten zu werden: „Wenn kein anderer der gegenwärtigen Epoche angehörender Meister, so wird doch Schumann einst neben Haydn, Mozart und Beethoven genannt werden“ (NZ XXXI, 90).

In der Schlussnummer schwebte Schumann als bestimmte Situation die Stelle der Makamen vor, „in der wir den Helden in Reue und Busse sein lustiges Leben beschliessen sehen“, und es ist ein überaus geistvoller Zug, dass der Meister zuletzt die sanfte B-moll-Melodie aus No. 4 wiederklingen lässt: eine traute Erinnerung an vergangene, glückliche Tage, die Abu Seid auf seinem Sterbelager beschleicht. Die „Bilder aus Osten“ gehören zu denjenigen Werken Schumanns, die unmittelbares Empfinden und überraschende Naturwahrheit mit der höchsten Anmut und Feinheit der Form auf das glücklichste vereinigt zeigen. —

Auf dem Titelblatte des Werkes wünschte der Meister bezeichnend genug etwas „Tulipanartiges“ angebracht (SL II, 72).

Op. 85 enthält **„zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und grosse Kinder“.** Das Werk gehört zu der Gattung der bereits oben besprochenen Kompositionen; der naive Ton der Stücke, die musikalische Feinheit ihrer Ausführung, der Duft der Poesie, der sie durchweht, stellen sie dem „Jugendalbum“ an die Seite. No. 12 „Abendlied“ ist die Perle dieses Heftes und wie wenig andere Kompositionen in allen möglichen Transskriptionen bekannt und beliebt geworden, während No. 9 (‚Am Springbrunnen‘) ein schwieriges aber äusserst wirksames Bravour-Stück ist.

Liszt und Clara Schumann trugen es im März 1852 im Hause des Konsul Preusser zu Leipzig in höchster Vollendung vor (SL II, 132).

In den **Ballscenen** Op. 109 schöpfte Schumann wiederum aus dem für ihn unversiegbaren Quell der Poesie des Ballsaales. In einem Briefe an J. v. B. (SL II, p. 178) nennt der Tondichter dieses Werk einen „Maskentanz in 9 ziemlich melancholischen Tonstücken". Nach Wasielewskis Mitteilung (W p. 237) interpretierte Schumann, der das Werk ursprünglich „Kinderball" nennen wollte, seiner Gattin das Préambule in scherzhaft-launigem Tone: „Hier fahren noch die Bedienten mit Schüsseln durch die Gesellschaft." Weiterhin erklärte er: „Nach und nach mischen sich die Grossen hinein und die Sache wird ernsthafter." Das ansprechendste und wirksamste Stück ist wohl der G-dur Walzer (No. 8), in breiterer Ausführung und vornehmem Schwunge gehalten. Was die „Ballscenen" für die Erwachsenen sind, ist der **„Kinderball"** Op. 130 für die Kinder. Es sind sechs leichte zierliche Tanzstücke, im allgemeinen in demselben Sinne geschrieben, wie Op. 68, vielleicht nicht so mannigfaltig in der Erfindung.

**„Andante und Variationen"** für 2 Klaviere Op. 46 von Schumann fallen, wie Ehlert richtig bemerkt, in die Zeit seiner „grössten melodischen Erhebung". Sie waren ursprünglich für 2 Klaviere, 2 Violoncello und Horn (nach DB p. 247 2 Horn, womit J p. 359 und 360 zu vergleichen) komponiert. Schumann nennt sie (J p. 360) „eine zärtliche Pflanze" und schreibt über sie (J p. 194): „der Ton darin ist sehr elegisch, ich glaub', ich war melancholisch etwas, als ich sie komponierte". Die Variationenform behandelt Schumann hier mit ausserordentlichem Geschick, so dass das Ganze mehr den Charakter einer „Phantasie" erhält. Die Grundlinien des Themas sind so zart und fein, die Ausschmückung durch mannigfaltiges, äusserst zierliches, mitunter auch kompliziertes Figurenwerk so anmutig, dass man mit Recht in diesem Werke den Höhepunkt aller früheren Arbeiten in der Variationenform erblicken darf.

---

## II.

# Werke für Kammermusik.

### a. Grössere Formen (Quartette, Quintett, Trios, Sonaten).

Über die Klavier-Sonaten ist bereits oben p. 68 gesprochen worden. Sie gehören sämtlich in die erste Schaffensperiode Schumanns, der, gegen niemanden strenger als gegen sich selbst, dieselben als Jugendarbeiten bezeichnete (SL II, 172), „deren teilweise Mängel mir nur zu klar sind". Durch fleissige Studien und unausgesetzte sorgsame Beobachtung rang er sich allmählich zur Beherrschung der Form, zur Klarheit und Durchsichtigkeit der Gestaltung empor. Aus dem Vortempel trat er somit in das wirkliche Heiligtum der Tonkunst, deren ganzes, weites, herrliches Gebiet ihm nunmehr ein reiches Feld vielseitiger Wirksamkeit erschloss. Ein geheimnisvoller innerer Drang trieb ihn über die engen Schranken des Klaviers hinaus zu Höherem, Bedeutenderem: „Vieles liegt noch in mir", schreibt er am 11. Febr. 1838 seiner Braut nach Wien: „Bleibst Du mir treu, so kömmt alles an den Tag; wo nicht, bleibt's begraben. Das Nächste, ich mache drei Violinquartette" (JB 275). Seine Braut bestärkte ihn in seinem Vorhaben und schrieb, er solle nur Quartette komponieren, „aber bitte recht klar"; und Schumann antwortete scherzhaft: „das klingt ja wie von einem Dresdner Fräulein. Weisst Du was ich zu mir sagte, als ich das las: ‚ja, klar dass ihr Hören und Sehen vergehen soll'. Und dann: ‚kennst Du denn auch die Instrumente genau?' Ei, das versteht sich, mein Fräulein, — wie dürfte ich mich sonst unterstehen!" (JB 277). Und noch in demselben Briefe kommt er auf die Quartette zurück: „Auf die Quartetten freue ich mich selbst; das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann ... (JB 280). Im Juni 1839 hatte er bereits zwei Quartette angefangen, — „ich kann Dir sagen, so gut wie

Haydn“ berichtet er seiner Braut. Aber die innere Aufregung, welche die Kämpfe gegen Wieck damals in ihm hervorriefen, liess ihn nicht zu Ruhe und zu gelassener Ausführung dessen kommen, was er in sich trug (vgl. JB 304, SL I, 203). —

Weshalb Schumann zunächst gerade das Gebiet der Quartettmusik als schaffender Künstler betreten wollte, erklärt sich aus den „Quartettmorgen“, die im Laufe der 30er Jahre öfters bei ihm stattfanden; möglicherweise mochte ihn auch die Bekanntschaft, die er gerade damals (1838 im Juli) mit Hirschbach und dessen Kompositionen gemacht hatte, dazu angeregt haben. Es waren dies drei grosse Quartette für Streichinstrumente und ein Klavier-Quintett, sämtlich mit Stellen aus Goethes Faust überschrieben: wie Schumann sagt, „mehr zum Schmuck, als zur Erklärung, da die Musik an sich deutlich genug“. „Das Vordringende und Kecke der Ansichten“ (vgl. NZ IX, 51), die Hirschbach in einer Reihe von Artikeln in der NZ VIII und IX veröffentlicht hatte, sein „ungeheuerliches“ Streben, das „Doppelgängerische“ mit der eigenen Kompositionsrichtung, welches Schumann bei Hirschbach zu finden wähnte, machen die Anerkennung erklärlich, die er diesem zollte. Jedoch stand unserem Meister die Gefahr fern, in die Intentionen zu verfallen, welche Hirschbach verfolgte, und die er in der NZ IX, 48 mit folgenden Worten ausgesprochen hat: „Die echte Instrumentalmusik, in höchstem und tiefstem Sinne, muss so beschaffen sein, dass sie einer Inhaltsanzeige mit Worten, wenn auch nicht gerade dringend bedarf, doch wirklich fähig ist.“ Übrigens wirkten die elementaren Verstösse in Hirschbachs Kompositionen, „der Mangel an feinem Gehör, richtiger Harmonieführung“ (NZ IX, 52), den sie zeigten, bald sehr entnüchternd auf die übertriebene Schwärmerei, der sich Schumann anfänglich ihm gegenüber hingab, wozu denn auch jene zarte Mahnung Claras: „aber bitte recht klar“, das Ihrige beigetragen haben mag. — Es ist möglich, dass die ersten Sätze der ersten beiden Quartette aus den oben erwähnten Anfängen aus dem Jahre 1839 entstanden sind. Die Vermutung gründet sich darauf, dass die überleitenden Takte 30—34 im ersten Satze des ersten Quartetts nach Spittas Mitteilung (Sp. p. 84) in genauer Wiederholung als Einleitung zum 2. Quartett bestimmt waren, woraus man auf das ursprüngliche Bestreben schliessen kann, den Quartetten einen einheitlichen, bestimmten, so zu sagen greifbaren Gedankeninhalt zu geben.

Wie oben bemerkt, p. 37, schrieb Schumann die Quartette in kurzer Zeit, das letzte innerhalb 5 Tagen (18—22. Juli) in Leipzig. Als Hauptmann das A-moll Quartett gehört hatte, war er erstaunt: solche Musik hatte er nach den Klaviersachen des Meisters nicht vermutet. Sein eingehender Bericht über dies erste Quartett (s. D p. 103) rühmt als die Hauptvorzüge jenes Werkes: Blühende Phantasie und künstlerisches Masshalten, freie und sichere Bewegung auf einem für

ihn neuen Gebiete — das Zeichen eines echten Talentes —, strenges Erfassen des Stiles und der Eigenart der darstellenden Mittel.

Gleich im ersten Allegro des Quartettes No. 1 fällt die Kombination der F-dur-Tonart mit dem einleitenden A-moll, der leitenden Tonart des Quartetts, auf. Gewiss weicht diese freiere harmonische Bildung trotz der nahen Verwandtschaft der beiden Tonarten ebenso sehr von dem Herkömmlichen ab, als seiner Zeit der Anfang des C-dur-Quartetts von Mozart. Auch die Gestaltung des Mittelsatzes mit seinem fugierten Quartenthema in der Haupttonart und das aus der melodischen Figur der ersten Violine im 15. Takte bei der Rückwendung zum F-dur (in Takt 21 vom Cello wiederholt) hervorwachsende Fugato mit dem kurzen Forte-Accenten in den begleitenden Instrumenten beweist originelle Auffassung und eine derselben völlig gerecht werdende, urwüchsige Gestaltungskraft, die auch in dem Durchführungssatze trotz manchen Anklanges an Schubertsche Manier zu Tage tritt. Das Scherzo ist, namentlich in dem Intermezzo mit seinem Orgelpunkt auf dem grossen C des Cello, ein echter „Schumann", ebenso wie das Adagio mit seinem rhapsodischen Anfange bei aller verwandtschaftlicher Beziehung zu Schubert immer wieder die Eigenart unseres Meisters zur Schau bringt. Das Presto-Finale, in kräftigem Humor gehalten, mit der flimmernden Bewegung in den Violinen und dem aus dem Hauptmotiv entstehenden, kecken Fugenthema lässt die Reflexwirkung eines Gegenthemas erst in dem pastoralen A-dur-Moderato, also fast am Ende, eintreten. Das zweite (F-dur) Quartett zeigt im allgemeinen den gleichen Charakter. Die Krone desselben ist das „Andante, quasi Variazioni", der zuletzt komponierte Satz, ein feines, mit peinlicher Sorgfalt gearbeitetes Tongewebe; naturwüchsiger erscheinen dagegen das leidenschaftliche C-moll Scherzo mit seinem überaus heiteren Trio, wie auch der in jugendlichem Übermut dahinstürmende letzte Satz. Das dritte Quartett, dessen Anfang ebenfalls eine Veränderung erfahren hat, ist wohl am freiesten gestaltet und verdient meines Erachtens hinsichtlich der Form, wie der Originalität der Erfindung den Preis vor den ersten beiden. Die Eigenart des Schumannschen Klavierstils: nachschlagende Synkopen und Verschie-

bung des Rhythmus in der Melodie, harmonische Fülle, kanonisch nachklingende Stimmen, überraschende harmonische Wendungen treten hier in vollem Glanze hervor, und das breite, in der Führung der Mittelstimmen an Beethoven erinnernde ‚Adagio molto', wie auch der in Schubertschem Geiste (vgl. das Finale des C-dur Quintetts) geschriebene letzte Satz mit dem gavottenartigen ‚Quasi Trio' (vgl. Bachs Gavotte aus der „französischen" E-dur Suite Nr. 6) sind farbenprächtige Bilder, deren Anschauen selbst den etwa vorhandenen Mangel einer einheitlichen Stilart vergessen macht.

Es ist leicht begreiflich, dass nach diesen Quartetten und bei der Meisterschaft, die Schumann in seinen Klavierkompositionen erreicht hatte, die Verbindung des Streichquartettes mit dem Pianoforte Werke von vollendeter Schönheit erwarten liess. Ein solches ist das **Es-dur Quintett** Op. 44. In ihm offenbart sich, wie bei unserem Meister die Liederkomposition auf die Melodiegestaltung den fruchtbringendsten Einfluss geübt hatte. Es gibt nur wenig Werke, in denen der Strom der Melodien so frisch und ungehemmt hervorquillt, trotzdem es die unscheinbarsten Quellen sind, denen er entströmt. So baut sich der erste Satz lediglich auf zwei gesangsreichen Themen auf, einem sich frisch erhebenden und einem zweiten sich sanft herabsenkenden, dann wieder langsam aufsteigenden Thema. Dem pathetischen, ersten Satz folgt ein „Trauermarsch" mit einer eigentümlich zerpflückten Melodie und legatogestossener, einfach akkordischer Begleitung, auf den (als erstes Trio) eine in mildem, verklärendem Lichte strahlende C-dur-Melodie folgt, deren vollgriffige Viertel-Triolen-Begleitung auf dem Klavier im Verein mit der wogenden Achtel-Bewegung der zweiten Violine und der harmonischen Achtel-Figur der Bratsche einen wunderbaren, einer Gloriole vergleichbaren Eindruck macht. An Stelle eines ursprünglich in As-dur gesetzten zweiten Trio, das Schumann auf Anrathen Mendelssohns beseitigte, erscheint jetzt ein heftiger, die Stürme des Lebens charakterisierender Mittelsatz in F-moll (Agitato); ihm folgt später noch einmal jener verklärende erste Mittelsatz, diesmal in F-dur, bis das Ganze mit der allmählich verklingenden Melodie des Trauermarsches endet. Wild verwegen stürmt das

Scherzo vorüber; nur vorübergehend beruhigt sich die aufgeregte Stimmung in einem Ges-dur-Trio, bis sie um so toller in einem bizarren As-moll-Reigen, auf falschen Taktteilen komponiert, hervorbricht. Es folgt der letzte Satz, dessen trotzig kühnes Anfangsmotiv an den bestandenen Kampf erinnert, sonst atmet Alles stolzes Siegesbewusstsein, das in einer Doppelfuge auf die Hauptthemata des ersten und letzten Satzes zu höchstem Jubel gesteigert wird und in wahrhaft göttlichem Humor ausklingt.

Das mit dem Quintett zu gleicher Zeit entstandene **Quartett** Op. 47 hat man mit Unrecht als dem Quintett nachstehend bezeichnet. Beides sind vollendete Werke; aber der Genius äussert sich in ihnen in verschiedener Weise, gleichwie ein geistvoller Mensch dasselbe Thema mehrfach und jedesmal vortrefflich behandeln kann, ohne dass er stets dasselbe vorbringt. — Langsam und sinnend bringen die Streichinstrumente in vierstimmigem Gesange das Hauptmotiv, zweifelnd und ungewiss, wie sie es gestalten sollen —, da entreisst es ihnen in feurigem Schwunge das Klavier und siegesfreudig voranschreitend führt es sie die Bahn, die durch Kampf zum Sieg führt. Das Scherzo mit seinem Elfen- und Kobold-Tanz im Hauptteile, seinem wehmütig-klagenden Zwiegespräch im ersten Trio und dem rhythmisch wie harmonisch bedeutungsvollen Motive im zweiten — zeigen wiederum die herrliche Wirkung der Kontraste bei Schumann.

Diese Energie und Vielseitigkeit der Erfindung zeichnet ihn vor Mendelssohn aus, an den man bei diesem Scherzo erinnert hat, und obwohl Schumann zu Mendelssohn nach eigenem Ausspruch wie zu einem „Gebirge“ emporsah, erkannte er doch, dass, soviel er auch von Mendelssohn lernen könnte, dieser gleichwohl in manchem gegen ihn zurückstehe. Bescheiden genug sagt er: „In ähnlichen Verhältnissen wie er aufgewachsen, von Kindheit zur Musik bestimmt, würde ich Euch samt und sonders überflügeln“ (JB p. 283).

Der Anfang des ‚Andante cantabile‘ ist eines der schönsten Beispiele der rhapsodischen, aphoristischen Schreibweise Schumanns, die den Hörer ganz unvorbereitet mittels des Schlussteiles einer Cadenz ‚in medias res‘ einführt. Das wundervolle Thema selbst, in melodischer Hinsicht aus abwechselnd steigender und fallender Septimenbewegung bestehend, zeigt in harmonischer Beziehung die

Form der Sequenz und in gewissem Sinne eine Verwandtschaft mit Bach. Kanonische Imitationen und arabeskenartige Figuren umkränzen das weiche, edle Thema, bis es auf dem grossen B des Klaviers und dann — immer leiser erklingend auf der nach demselben Ton umgestimmten C-Saite des Cello — verhallt. Aus ihm erhebt sich am Schluss, ganz leise beginnend, jenes Quinten-Motiv, das bald darauf in Verbindung mit einer echt Bachschen rollenden Sechszehntel-Figur („recht zum Wühlen" schreibt Schumann von einem ähnlichen Thema an Mendelssohn J p. 2[illegible]) die Hauptbestandteile des rondoartig gestalteten, reich fugierten Schlussatzes bildet. Auch hier durchbricht, wie so oft bei unserem Meister, die hell aufjubelnde Lebensfreude mit ihrem köstlichen Humor die Schranken des $^3/_4$-Taktes, und erreicht durch das in zweiteiligem Rhythmus aufsteigende Hauptthema und die sich daran schliessende Sequenz ihren Gipfelpunkt.

Beide Werke hatten zu Schumanns Freude durschlagenen Erfolg. In seinen Briefen findet sich nur eine kurze Erwähnung derselben; an Verhulst schreibt er am 19. Juni 1843: „An meinem Quintett und Quartett wird Dir manches zusagen; es ist ein recht reges Leben darin."

Dass auf dem Gebiet der Kammermusik Schumanns Talent sich immer herrlicher entfaltete, beweist das Dmoll Trio Op. 63. Von allen Schlacken gereinigt, durchgeklärt und geläutert, schuf er in diesem Trio ein Werk,das alle seit Beethoven entstandenen, gleichartigen Kompositionen überragt.

Dörffels Bericht (NZ XXIX, p. 113) über dasselbe ist auch hier wieder das Treffendste, was über das Werk geschrieben ist. Zwei Themata, das eine in Moll, das andere in Dur, ein jegliches wieder in einzelne selbständig behandelte Bestandteile aufgelöst, bilden die Elemente des reich bewegten „dramatischen Lebens", das in diesem Satze bald sich erhebend, bald sich senkend pulsiert, bis unter den pp. in Achteltriolen erklingenden geheimnisvollen Akkorden des Klaviers das Cello ein drittes, elegisches Thema bringt, dessen himmlische Milde den Streit auf Augenblicke verstummen macht. Bald schwindet das ätherische Bild — und der alte Kampf entbrennt in neuer, gesteigerter Glut. Noch einmal taucht jenes zauberische Thema auf und beschwichtigt die Leidenschaft: „Kein Aufwühlen soll mehr folgen; einige rasch sich folgende Akkorde beschleunigen den Schluss, der D-moll Dreiklang tritt ein, langsam haucht der Satz aus."

Dem tiefsinnigen, grossartigen ersten Satze folgt ein munteres, leicht verständliches Scherzo mit einem reizvoll

melodischen, sinnigen Mittelsatze. Der dritte Satz ist eines jener reflektierenden, wie aus Goldfäden künstlich zusammengesponnenen Adagios, die bei erstmaligem Hören ihre Schönheit mehr erraten und ahnen, als wirklich empfinden und begreifen lassen. Es birgt in seinem Gewebe eine Fülle musikalischer Feinheiten, von denen hier die Führung des Klavierbasses, welcher die Eingangsmelodie der Violine kanonartig aufnimmt und fortspinnt, besonders hervorgehoben sei. Auch das aus drei Tönen gebildete, kleine Motiv, abwärts in die verminderte Terz, dann aufwärts zur kleinen Sekunde schreitend (c-ais-h), dem wir schon im ersten Satze und früher noch im Klavierkonzert und in der zweiten Symphonie begegneten, gehört hierzu; überall, wo es erscheint, bringt es die Wirkung einer leisen Klage hervor. Der letzte (D-dur) Satz mit seinem feurigen Thema imponiert durch seinen glänzenden Schluss.

Einer Bemerkung in einem Briefe an Reinecke zufolge (SL II, 46) hielt Schumann selbst den ersten Satz für den bedeutendsten.

Das **zweite Trio** in F-dur Op. 80 ist ein liebliches Gegenstück zu dem ernsten, pathetischen D-moll. Der unverkennbare Anklang im ersten Satze an Schumanns bekanntes Lied: „Dein Bildnis wunderselig" (ob beabsichtigt oder nicht, gilt hier gleich viel) stellt das Trio in das rechte Licht, und kein einziger Satz tritt aus diesem in den zartesten und mildesten Farben gehaltenen und in den feinsten Konturen entworfenen, freundlichen Gemälde heraus: es ist, als ob Florestan und Eusebius ihr zum Extremen geneigtes Wesen ein jeglicher nach des anderen Natur hin verändert und so den Zwiespalt ihrer Gesinnung zu freundlicher Harmonie umgestaltet hätten.

Über das 2. Trio schreibt Schumann an Reinecke (SL II, 83): „es ist von ganz anderem Charakter als das in D — und wirkt freundlicher und schneller. Auf den Anfang des Adagio — und auf ein Allegro (statt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt."

In dem letzten **Trio** in G-moll Op. 110 treten einige Momente auf, die für die letzte Schaffensperiode unseres Meisters bezeichnend sind: geringere Prägnanz und Gestaltungsfähigkeit der Motive, geringere Abwechselung und Mannigfaltigkeit im Rhythmus, kürzere melodische Perioden, oft nur, wie im letzten Satze dieses Trios, zwei Takte um-

fassend, und häufigere Wiederholungen einzelner Takte. Indessen macht sich auch hier eine bedeutende Sicherheit in der Handhabung der Form geltend, und das alte leidenschaftliche Empfinden bricht wiederholt mit jugendlicher Glut hindurch. Am bedeutendsten erscheint auch in Op. 110 der erste Satz und demnächst der zweite.

Die beiden **Sonaten** für Pianoforte und Violine Op. 105 und 121 fallen in die Düsseldorfer Zeit. Die erste in A-moll zeigt eine knappe, präcise Form, die von edler Leidenschaft beseelt wird. Nur das liebliche Allegretto, eine der zartesten Tonblumen Schumanns überhaupt und dem Intermezzo des A-moll Konzertes in mancher Hinsicht verwandt, hat vorwiegend sanften, weichen Charakter, trotzdem auch hier ein leidenschaftlicher gehaltenes Motiv einen wirksamen Gegensatz bildet. Der letzte Satz stellt erhebliche Schwierigkeiten an die Ausführenden, namentlich hinsichtlich des Zusammenspiels. Bei ruhigerer Temponahme am Anfang und allmählicher Steigerung nach dem Schlusse hin ist der düster bewegte Satz von grosser Wirkung. In der zweiten grossen Sonate Op. 121 in D-moll, ausdrücklich „für Violine und Pianoforte“ (nicht umgekehrt) bezeichnet, bewegt sich die Violine nahezu ausschliesslich in den mittleren und tiefen Tonlagen. Nur vorübergehend blitzen bewegte Akkordpassagen in die dreigestrichene Oktave hinauf, um ebenso schnell wieder in das dämmerige Helldunkel der mittleren Lagen hinabzutauchen. Dadurch ist der Sonate ein eigentümlicher schwermütiger, an den Gesangsstellen elegischer Charakter gegeben, und der Ausführende muss auf die Entfaltung des Glanzes und der Fülle, den die höheren Lagen der Violine bieten, verzichten, kann aber als Ersatz dafür die Gelegenheit ansehen, alle inneren Vorzüge eines kunstgeübten Violinspielers verwerten zu können.

### b. Kammermusikstücke in kleineren Formen.

Die **Phantasiestücke** etc. für Klavier und ein oder zwei begleitende Instrumente zeigen all' jene Vorzüge und Eigentümlichkeiten der Schumannschen Tonpoesie, die bei der Besprechung der Klavierkompositionen Op. 2, 4, 5 und 12 erwähnt wurden. Sie sind die erweiterte Form

der Phantasiestücke für Klavier, meist voll feiner, charakteristischer Details und mit reicher Erfindungsgabe zustande gebracht; fast alle sind durchweht von dem Hauche echter Schumannscher Poesie, die namentlich aus den Märchenerzählungen Op. 132 und den Märchenbildern Op. 113 in Jugendschönheit hervorleuchtet. Trotzdem Schumann selbst bei den meisten Stücken dieser Art an Stelle des Instrumentes, für das er das Stück schrieb, den Ersatz durch Violine (bei Op. 70 und 73 auch durch Violoncello) gestattet hat, suche man gleichwohl die Stücke möglichst in ihrer Original-Gestalt zur Ausführung zu bringen: fast in allen Fällen ist es nämlich Schumann geglückt, den musikalischen Ausdruck der eigentümlichen Klangfarbe des Instrumentes anzupassen. Am allerbestimmtesten ist dies der Fall: in Op. 70 (Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn); in Op. 94 (drei Romanzen für Oboe); in Op. 113 „Märchenbilder" vier Stücke für Viola) und in Op. 132 „Märchenerzählungen" (vier Stücke für Klarinette, Viola und Pianoforte); während Op. 102: Fünf Stücke im Volkston für Violoncello auch wohl dem Violincharakter zusagen. Am allerehesten wird sich in Op. 73 „Phantasie-Stücke" (ursprünglich „Soiréestücke" genannt) die Klarinette, für welche die Stücke komponiert wurden, durch eine Violine ersetzen lassen; stellenweise (wie in No. 2 und 3, vgl. das stürmisch sich erhebende Anfangs-Motiv) dürfte sogar das Streichinstrument grössere Wirkung hervorbringen. Die Phantasiestücke Op. 88 wurden von dem Komponisten ursprünglich als „Trio" bezeichnet. Sie entstanden fünf Jahre vor dem D-moll Trio und dürften als die ersten Trio-Studien anzusehen sein, womit indessen der künstlerische Wert desselben nicht als gering bezeichnet werden soll. Schumann sagt von diesem Werke: „es ist ganz anders (als das Quintett und Quartett Op. 44 und 47), ganz leiser Natur" (SL I, p. 299).

Als Nachtrag zu den Werken für Kammermusik mögen hier noch folgende Kompositionen erwähnt werden: Eine ungedruckt gebliebene Sonate für Violine und Pianoforte, im Oktober 1853 im Verein mit Albert Dietrich und Johannes Brahms für Joachim, den man zu einem Konzert erwartete, geschrieben. Der erste Satz (A-moll) ist von Dietrich, das Intermezzo (F-dur) und Finale (A-moll, zuletzt A-dur) von Schumann, der dritte Satz in C-moll, mit dem Dietrichschen Motive des ersten,

von Brahms, der sich als Johannes Kreisler junior unterzeichnet hat. Das Manuskript besitzt Joachim. Schumann erwähnt die Sonate in einem Briefe an Strackerjan (SL II, 217). Zur selben Zeit entstanden auch Romanzen für Violoncello (SL ebenda), die gleichfalls ungedruckt geblieben sind. Schliesslich ist noch auf die oben p. 54 erwähnten „sechs Sonaten für die Violine von Bach“, die Schumann mit Klavierbegleitung versehen und bei Breitkopf & Härtel herausgegeben hat, zu verweisen. Auch zu den sechs Bachschen Sonaten für Violoncello hat Schumann eine Klavierbegleitung geschrieben, jedoch als nicht ganz druckfertig unveröffentlicht gelassen. Diese Begleitung liegt der von W. Stade besorgten, bei C. F. Peters erschienenen Ausgabe dieser Sonaten zu Grunde.

---

## III.

## Kompositionen für Orchester.

### a. Ouverturen.

Die Ouverture zur **Braut von Messina** Op. 100 ist nach Schumanns eigener Bezeichnung (SL II, 171) „mehr Theater- als Konzertouverture“, steht also Mendelssohns poetisierenden Konzertouverturen fern. Sie entstand (vgl. p. 45) nach wiederholter Lektüre der Schillerschen Tragödie, wobei dem Komponisten „die Gedanken zu dem Musikstück kamen (SL II, 134). Schumann nennt das Werk (SL II, 165) „klar und einfach in der Erfindung“ und war erstaunt, dass es bei der ersten Aufführung im Leipziger Gewandhause (6. November 1851) wenig Verständnis gefunden hatte. — In der Ouverture kommen die Grundzüge der Tragödie, soweit sie auf lyrischen Stimmungen beruhen, in charakteristischen, zu einer knappen musikalischen Form zusammengefügten Tonbildern zur Darstellung: Die Allgewalt des Schicksals, gegen das der Mensch vergeblich ankämpft, der feindliche Sinn der Brüder, ihre Versöhnung, als die Macht der Liebe in ihrem Herzen Raum gewonnen, Beatricens holde Mädchengestalt und der durch sie neu entfachte Streit mit dem tragischen Ende — dies mögen die hauptsächlichsten dramatischen Bilder sein, deren Stimmungsgehalt die Musik auszudrücken sucht. — Von der hergebrachten typischen Form der Ouverture weicht die zu Shakespeares **Julius Caesar** Op. 128 ab. In diesem vielfach unterschätzten Musikstücke hat Schumann mit höchst einfachen Mitteln

herrliche Kombinationen geschaffen. Zwei Hauptmotive stehen gleich von Anfang an einander entgegen, von denen das eine auf Caesars Heldengeist, das andere auf das feindliche Element, die Schar der Verschwörer, deuten mag; dazwischen ertönen die warnenden Rufe an Caesar. Auch dessen erschütterndes Ende und der schliessliche Sieg des von ihm vertretenen Prinzips mag dem Komponisten vorgeschwebt haben. — Eine untergeordnetere Stellung nimmt Schumanns Ouverture zu dem projektierten Singspiel: **„Hermann und Dorothea“** Op. 136 ein. Die durch den grösseren Teil des Werkes hindurch sich immer wiederholende unvermittelte Gegenüberstellung des Anfangsmotives und der leise erklingenden Marseillaise bietet ebenso wie der Durchführungsteil kein hervorragendes Interesse. Erst mit dem Eintritt des H-dur Themas bei Beginn des letzten Drittteils klingt der warme Herzenston einer echt Schumannschen Melodie an. Der Komponist hing mit grosser Liebe an dem Werke, wie sowohl seine Äusserung gegen R. Pohl (vgl. p. 46), als die Widmung: „seiner lieben Clara“ beweist.

Über die Manfred- und Genoveva-Ouverture siehe Abschnitt VI.

### b. Konzerte und Konzertstücke.

Der Gedanke an die künftige Virtuosenlaufbahn mochte Schumann schon im 20. Jahre seines Lebens zur Komposition eines Klavierkonzertes angeregt haben. Und so hatte er denn schon 1831 (vgl. p. 18) sich auf diesem Gebiete versucht. Aufs neue finden wir den jugendlichen Künstler gegen Ende des Jahres 1832 mit ähnlichen Entwürfen beschäftigt (vgl. SL I, 193); denn am 10/1 1833 schreibt er an Wieck (JB 201): „ich denke mir, das Klavierkonzert müsse aus C-dur oder A-moll gehen“. Hierauf folgt eine längere Ruhepause, bis im Jahre 1839 der alte Plan wieder aufgenommen wird, offenbar zu dem Zwecke, ein solches Musikstück für das Konzertrepertoire seiner Braut zu schreiben. Bei der im ganzen Wesen Schumanns wurzelnden, damals aber auf das bestimmteste hervortretenden Abneigung desselben gegen alles Schablonenhafte und lediglich auf äussere, virtuosenhafte Effekte Abzielende konnte man von vornherein ein ganz eigenartiges, weniger nach aussen hin blendendes, als vielmehr durch innere Vorzüge vor den gleichartigen Werken anderer Komponisten sich auszeichnendes Werk erwarten. Deshalb befremdet es keineswegs, wenn Schumann im Januar 1839 aus Wien seiner Braut schreibt: „(das Konzert) ist ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und grosser Sonate; ich sehe, ich kann kein Konzert schreiben für die Virtuosen, ich muss auf etwas anderes sinnen“ (JB 297).

So entstand denn 1841 das „Allegro affettuoso", das er im Dezember dieses Jahres und im Okt. 1843 drei Verlegern erfolglos anbot. Erst 1845 kam er auf dieses Stück wieder zurück, dem er ein Intermezzo mit daran schliessendem Rondo zufügte und so das **A-moll-Konzert** Op. 54, ein mit vollstem Recht allgemein bewundertes und beliebtes Werk, vollendete. Das Konzert wurde in der NZ XXVI, p. 17 flg. von Dörffel in eingehender Weise besprochen und seinem hohen Werte gemäss gewürdigt, und Schumann sprach unverhohlen seine Freude über den Bericht aus (SL II, 17). Die Komposition wirkt, wie der genannte Schumann-Kenner richtig bemerkt, nicht wie Beethoven: „gewaltig erschütternd durch eine Macht, die im Augenblicke siegt", sondern durch seine „Anmut und Innigkeit"; nicht „Kampf will es, sondern Frieden" und ist ein herrliches Denkmal jener geistigen Klarheit, zu der sich Schumann durchgerungen hatte. Insbesondere aber ist der mannigfachen Gestaltung des bekannten Hauptmotivs des „Allegro" zu gedenken, das im $^6/_4$-Takt (As-dur) und im $^2/_4$-Takt neugeformt wiederkehrt und aus dem schliesslich am Ende des lieblichen Intermezzo das kühn eingreifende Solo-Instrument das Hauptthema des Finales (A-dur) bildet, als eines bedeutsamen Beweises für das Genie unseres Meisters, der aus den einfachsten und bekanntesten Mitteln immer wieder Neues und Schönes zu schaffen weiss. In dem rhythmisch intrikaten E-dur Mittelsatze des Finale denke man sich zwei $^3/_4$-Takte zu einer Takteinheit, also zum $^6/_4$-Takt vereinigt, auf dessen erster Hälfte der schwerere Taktteil ruht, so dass also in der That nur das Taktgewicht des $^3/_2$-Taktes an Stelle des $^6/_4$-Taktes tritt, was öfters vorkommt. Die Umgestaltung zu einem $^2/_4$-Takt, welche manche in Vorschlag brachten, beruht auf völliger Unkenntnis rhythmischer Theorien. Übrigens liegt die merkwürdige Gestaltung in den rhythmischen Gesetzen der Griechen begründet; sie findet sich auch in alten deutschen Volksliedern (vgl. Liliencron, Deutsches Leben p. 121 u. 296). Über den grossen Erfolg, dessen sich das Konzert bei seiner ersten Aufführung zu erfreuen hatte, vgl. D p. 112.

**Introduktion und Allegro appassionato** Op. 92 darf man vielleicht als eine „Erinnerung an Mendelssohn" be-

zeichnen; wenigstens erinnert die melodische wie rhythmische Gestaltung des Allegro mit seinen fanfaren-ähnlichen Orchestereinsätzen nicht selten an den etwa $1^1/_2$ Jahre vor der Komposition dieses Werkes geschiedenen Freund Schumanns. Die Einleitung, in der leise Arpeggien des Klaviers den lieblichen Gesang der Klarinette, des Hornes und der Oboe umspielen, wirkt auf das Gemüt des Hörers wie etwa Scheffels bekanntes „Lind duftig hält die Maiennacht" etc. Das **Konzert-Allegro** mit Introduktion Op. 134 in D-moll ist Joh. Brahms gewidmet. Mit ungestümer Kraft beginnt nach einer kurzen, mitunter an die Introduktion zu Webers F-moll Konzertstück erinnernden Einleitung ein in düsterer, phantastischer Glut leuchtendes Allegro, dessen Gesangsthema sich aus dem ersten Motiv der Einleitung entwickelt, aber etwas kurzatmig geformt ist. Den Höhepunkt erreicht das Stück in dem Schlussteile, nach der Kadenz, wo jenes Gesangsthema in H-dur in brillanter Ausschmückung wiederkehrt: in einem plötzlichen p. dolce mit eigenartiger Tremolo-Begleitung erklingt es aufs neue und steigert sich zu einer mächtigen Coda, der Trompeten und Posaunen — einen siegreichen Helden ankündigend — eine grosse Wirkung verleihen. — Die **Phantasie** für Violine Op. 131 in A-moll ist Joachim gewidmet, an den der Meister schrieb (J p. 323):

„Bei (der Phantasie) habe ich während des Schaffens . . . an Sie gedacht . . . es ist mein erster Versuch. Schreiben Sie mir was daran vielleicht nicht praktikabel. Auch bitte ich, die Bogenführungen bei Harpeggien, wie überhaupt, mir in dem Manuskripte zu bezeichnen, und mir die Partitur dann für einige Tage zurück zu schicken. Die Kadenz ist nur eine vorläufige, sie scheint mir zu kurz, und ich denke sie später durch eine grössere zu ersetzen." An den Verleger schreibt er (SL II, 205): „Es fehlt ganz an solchen brillanten Konzertstücken für die Violine; dieses insbesondere hat noch einen sehr heiteren Charakter. Joachim hat es hier vor kurzem mit dem grössten Effekt in einem unserer Konzerte gespielt." Dass das begleitende Orchester in der Phantasie wenig „in Thätigkeit" sei, anerkennt der Komponist selbst (J p. 325 flg.).

In formeller Beziehung ist das Werk trefflich abgerundet, die Themen sind kunstvoll gruppiert, vielleicht aber nicht so bedeutend, dass sie an und für sich, also abgesehen von der Kunst des Vortragenden, eine bedeutende Wirkung auszuüben vermöchten. Am geistvollsten ist der Schluss ge-

staltet, wo drei kurze Motive aus der Introduktion in kunstvoller Verwebung und Steigerung einen wirkungsvollen Abschluss erzielen.

Kurze Zeit nach der „Phantasie" schrieb Schumann (vom 21/9 bis 3/10 1853) ein Violin-Konzert, „leichter als die Phantasie, auch das Orchester mehr in Thätigkeit" (J p. 325). Das Original ist im Besitz des Prof. Joachim, der es aber „trotz der wertvollen Einzelheiten" zur Veröffentlichung für „nicht geeignet" hält; es soll Manuskript bleiben (SL II, 203). Es steht in D-moll; der erste Satz „in kräftigem, nicht zu schnellem Tempo", der zweite Satz „Langsam" und an ihn anschliessend der dritte in D-dur, $^3/_4$-Takt. Das Ganze umfasst 136 Partitur-Seiten.

Als ein bedeutsames Werk ist das **Violoncello-Konzert** Op. 129 in A-moll anzusehen — das beste unter allen den Werken gleicher Art. Schlicht und einfach erhebt nach den charakteristischen Eingangstakten das Soloinstrument einen rührend innigen, aber tiefe Leidenschaft verratenden Gesang, wie er dem Charakter dieses Instrumentes, das bekanntlich Schumann in seiner Jugend selbst spielte, auf das beste entspricht. Die einzelnen Abschnitte des Satzes heben sich durch ihre Motive sicher und fest von einander ab, Licht und Schatten trefflich verteilend. Am bemerkenswertesten sind die Übergangsstellen zum Mittelsatze und zum Finale gestaltet, fast wie dramatische Scenen und bisweilen mit jener Feinheit in der Harmonienbildung geformt, wie sie Schumann in hohem Masse eigen war. In dem langsamen F-dur Satze gesellt sich dem Solo-Violoncello ein zweites zu, und die melodische Gestaltung erreicht in einer dreistimmigen Cantilene von bestrickender Klangwirkung ihren Höhepunkt. Im Finale ist die Überleitung zur Wiederholung des Anfangs und die an die Kadenz sich schliessende Coda von bedeutender orchestraler Wirkung.

Ein wohl einzig in der Musiklitteratur dastehendes Werk ist das **Konzertstück** für vier Hörner und grosses Orchester Op. 86: es ist ein zunächst an den Schwierigkeiten der Ausführung scheiternder Versuch, die alten „Concerti grossi" wieder im Konzertsaal einzubürgern. Das Solo-Quartett tritt zumeist dem Orchester gegenüber als geschlossene Gruppe auf; fanfarenartige und cantilenenartig gebildete Motive treten im ersten Satze einander entgegen.

In der „Romanze" ist die kanonische Führung der Melodie durch zwei Soloinstrumente und verstärkende Posaune, insbesondere aber das eigenartige Kolorit, das Violen und Violoncelli im Verein mit dem Soloquartett geben, höchst bemerkenswert. Der letzte Satz, der durch ein überraschendes, auf den Ton b im D-dur eintretendes Trompetensignal angekündigt wird, erscheint als der bedeutendste. Das schmetternde Motiv wird vom Orchester und den Soloinstrumenten aufgenommen; als Gegensatz tritt dann wie im ersten Satze ein gesangreiches Seitenthema auf.

Über das Werk schreibt Schumann an Hiller (SL II, 78): es komme ihm „wie eines seiner besten Stücke vor". Ein andermal nennt er es (SL II, p. 71): „etwas ganz curioses". Welches Urteil das treffendere sei, bleibe dahingestellt.

## c. Die Symphonien.

Es klingt wie eine Legende, wenn erzählt wird, Schumann habe mit der Stahlfeder, die er einstens auf Beethovens Grabe gefunden hatte, ausser dem Bericht über die C-dur Symphonie Schuberts, auch seine B-dur Symphonie Op. 38 geschrieben. Mag die Angabe wirklich auf Wahrheit beruhen, oder nur das Verhältnis Schumanns zu Beethoven andeuten wollen: so viel muss als feststehend gelten, dass kein anderer Meister in seinen Symphonien den Vergleich mit jenem Geistesheroen so nahe legt, als unser Meister. In gerader Linie und noch unmittelbarer als Mendelssohn geht Schumann, wie Liszt in der NZ XLII, p. 135 ausgeführt hat, aus Beethoven hervor; er „hat den tiefen Ernst desselben mit dem vollsten Bewusstsein gleichsam als ein verantwortlicher Erbe in sich aufgenommen und fortgebildet" und darf so Anspruch erheben mit Beethoven als „Führer der charakteristischen Bewegung, als Triebfeder des Impulses betrachtet zu werden, der in den dreissiger und vierziger Jahren dieses Jahrhunderts die deutsche Musik lebhaft ergriff". Jene wunderbare, kunstvolle, nach den ewigen Gesetzen der Schönheit und doch wieder mit vollster künstlerischer Freiheit durch die Klassiker, insbesondere durch Beethoven gebildete symphonische Form füllte er mit dem kostbaren Inhalte, den ungezwungenes, natürliches Empfin-

den, reinste Naivetät, sinnige Anmut eines dichterischen Gemütes, aber auch edles, leidenschaftliches Erglühen und stolzes Bewusstsein eigener Kraft ihm in reicher Fülle spendeten. Und was unser Meister auf seinem bisherigen musikalischen Entwickelungsgange an besonderen Vorzügen und Eigentümlichkeiten seines Stiles geoffenbart hatte: Freiheit in der harmonischen Gestaltung, neue rhythmische Kombinationen, feiner Sinn für Klangwirkungen und eine gewisse Naivetät in der Anwendung derselben an solchen Stellen, wo sie wirkungsvoll zu sein schienen —: dies alles bildete gewissermassen wie üppig wuchernde Weinranken die Umkränzung jenes herrlichen Gefässes, in dem er der Menschheit seine Symphonien als nie versiegende Quellen erhabensten Genusses spendete. —

Auf den ersten bemerkenswerten symphonischen Versuch Schumanns war schon oben p. 18 hingewiesen worden. Ohne jede Anleitung in der Kunst des Instrumentierens hatte er bereits Anfang November 1832 einen Symphoniesatz geschrieben, den Musikdirektor C. G. Müller in Leipzig mit ihm durchgehen sollte. Es sollte dies der Anfang eines Unterrichtskursus für den „auf sein symphonisches Talent misstrauischen" Komponisten sein (vgl. JB p. 192). Noch im Dezember d. J. ist er mit der Instrumentation beschäftigt und gesteht sehr naiv, dass er dabei „oft gelb für blau" nehme; aber diese Kunst sei auch so schwierig, dass nur ein [langjähriges] Studium Sicherheit bringe. Nachdem der erste Satz dieser Symphonie in G-moll (die übrigen Sätze waren ebenfalls vollendet vgl. a. a. O. p. 199) in Zwickau und (in umgearbeiteter Form) in Schneeberg aufgeführt worden war, gelangte das Musikstück in einem Extrakonzerte der Clara Wieck im Leipziger Gewandhause zur Aufführung und wurde in einem „M. Pohle" unterzeichneten Berichte des Leipziger Tageblattes vom 1. Mai 1833 als „ideenreich" gerühmt, und Schumann schrieb an seine Mutter: „Meine Symphonie hat mir viel Freunde unter den grössten Kunstkennern gemacht, als Stegmayer, Pohlenz, Hauser." Sieben Jahre später war sein erstes symphonisches Meisterwerk vollendet.

Von der **B-dur Symphonie** sagt Schumann selbst (SL I, 270), sie sei „in feuriger Stunde geboren" (vgl. p. 37). In vier Tagen wurde sie vollständig entworfen und weder Zeitung noch Korrespondenz vermochten ihn von der begonnenen Arbeit auch nur für kurze Zeit abzuziehen.

„Ich schrieb die Symphonie", so heisst es in einem Briefe an Spohr (SL I, 290), „zu Ende des Winters 1841 (der Entwurf fällt in den Januar), wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinreisst und in jedem

Jahre von neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht: dass aber eben die Zeit, in der die Symphonie entstand, auf ihre Gestaltung, und dass sie gerade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.“ Nach Schumanns schriftlichem, auf der Leipziger Stadtbibliothek verwahrtem Zeugnisse wurde ein Gedicht von Ad. Böttger die Veranlassung zu der Symphonie. Schumann widmete nämlich Okt. 1842 Böttger sein Porträt mit den Anfangsnoten der Symphonie und der Unterschrift: „Anfang einer Symphonie, durch ein Gedicht von Adolf Böttger veranlasst; dem Dichter zur Erinnerung von R. Sch.“ Das Gedicht, schwermütigen Inhalts, schliesst: „Du Geist der Wolke, trüb und feucht, was hast Du all' mein Glück verscheucht . . . .? O wende, wende Deinen Lauf, — Im Thale geht der Frühling auf“ (vgl. Oscar Paul in der Leipz. Ztg. v. 22/10 1874). Dem Texte des letzten Verses passt sich das Anfangs- und Hauptmotiv des ersten Satzes völlig an. — Übrigens brachten die ersten zwei Takte in ihrer ursprünglichen Form das Thema auf der Tonica (B) beginnend, also in derselben Gestalt wie am Anfange des Allegro, nur im $^4/_4$-Takt. Da aber die Töne a-h von Natur-Hörnern und -Trompeten in B (gestopft) geblasen einen unschönen Effekt hervorbrachten, so versetzte Schumann das Thema auf die Stufe der Terz. Nach Dörffels Bericht (D p. 110) war die Aufnahme bei der ersten Aufführung zwar nicht glänzend, aber sie hatte grosses Interesse, zum Teil auch Befremden erregt, da die Mehrzahl bislang Schumann fast nur als Redacteur der NZ kannte. Schumann bezeichnet die Aufnahme als „höchst ermutigend“ (SL I, 266), ja er schrieb sogar in etwas optimistischer Stimmung an Kossmaly: „sie ist mit einer Teilnahme aufgenommen worden, wie, glaub' ich, keine neuere Symphonie seit Beethoven“ (SL I, p. 258). —

In seiner B-dur Symphonie gibt uns der Meister ein Werk in anmutsvoller Form, „in neu verschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkte wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend“ (Schumann, über die C-dur Symphonie Schuberts). Von Beethoven lernte er den periodischen Bau des ersten kühn gebildeten Satzes, die doppelte Gliederung des Durchführungsteiles bis zum glänzenden Wiedereintritt des Hauptthemas und nicht zum mindesten erinnert an jenen Meister die überaus herrliche Coda mit ihrer zarten, gesangvollen Melodie. Im „Larghetto“ weisen die verbindenden Partien, die zwischen dem Hauptthema und seiner Wiederkehr eingeschoben sind, auf dasselbe Vorbild; aber vollkommen neu, wie der pp. ertönende Posaunenchor am Schlusse des „Larghetto“, ist die Form des Scherzos mit den zwei Trios (das erste wirkt überraschend durch die originellen Klangeffekte, das zweite ist derb humoristisch),

wie auch das traumartige Auftauchen des ersten am Schlusse. Der letzte Satz enthüllt jenen „anmutigen Reiz" Schumannscher Musik, von dem Liszt (a. a. O.) sagt, dass er „im Anschauen des Liebenswürdigen das Erhabene vergessen macht".

Über die Symphonie im ganzen wie über ihre Ausführung im einzelnen hat Schumann höchst beherzigenswerte Aufschlüsse in den Briefen an Chelard in Weimar (SL I, p. 271), an Spohr (a. a. O. p. 291) und an Taubert (a. a. O. p. 293) gegeben. Aus dem letzten Briefe sei folgendes mitgeteilt: „Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; die hatte ich hauptsächlich dabei, als ich sie schrieb im Februar 1841. Gleich den ersten Trompeteneinsatz möcht' ich, dass er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt, und im Allegro, wie nach und nach alles zusammen kommt, was zum Frühling etwa gehört. Doch das sind Phantasien, die mir nach Vollendung der Arbeit ankamen; nur vom letzten Satz will ich Ihnen sagen, dass ich mir Frühlingsabschied darunter denken möchte, dass ich ihn darum nicht zu frivol genommen wünschte." Es folgen jetzt äusserst wichtige Angaben über einzelne Stellen, die aber, weil lediglich für Dirigenten bestimmt, hier füglich übergangen werden können.

Der B-dur Symphonie steht ihrem Ursprung und ihrem Wesen nach die in **D-moll** so nahe, dass sie trotz der höheren Opuszahl und ihres späteren Erscheinens hier ihre Stelle finden muss (vgl. p. 36 und 52).

Sie wurde am 6. Dez. 1841 zum erstenmale im Gewandhause zu Leipzig unter Davids Leitung zugleich mit der „Sinfonietta" (Ouverture, Scherzo und Finale) aufgeführt; allein die Werke fanden den „grossen Beifall" nicht, den die B-dur gehabt hatte (SL I, 276). „Es war eigentlich zu viel auf einmal", urteilt Schumann sehr richtig (a. a. O.), — und dann fehlte Mendelssohn als Dirigent. Das schadet aber alles nichts — ich weiss, die Stücke stehen gegen die erste keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch geltend machen."

In dem Autograph der Symphonie, welches Schumann zu Weihnachten 1853 Joachim schenkte, befindet sich das ursprüngliche Titelblatt, welches das Werk als: „Symphonistische Phantasie für grosses Orchester" bezeichnet. Dieser Name kennzeichnet am besten die Tonschöpfung und die hervorragende Stellung, die sie als Markstein an der Grenze zweier Entwickelungsstadien der symphonischen Musik einnimmt. Zum erstenmale ist mit diesem Werke ein Ver-

such gemacht, der Symphonie neben ihrem inneren, ideellen, oder abstrakten Zusammenhang auch eine mehr konkrete, materielle Einheit in Gestalt von gewissen, im Verlauf des Werkes wiederkehrenden und einen bestimmten, charakteristischen Empfindungsgehalt repräsentierenden Motiven zu geben. Aus dieser Absicht ergab sich als weitere Folge, dass keiner der vier Sätze als ein für sich geschlossenes Ganze anzusehen war, und demgemäss ein unmittelbarer, durch keine Ruhepausen unterbrochener Übergang von dem einen zum anderen Satze erfolgen musste. Die neue Form war die weitere logische Konsequenz jener bahnbrechenden Neuerung, die Beethoven in der C-moll Symphonie (Scherzo und Finale) und der „Neunten“ (Finale) geschaffen hatte. Mit sicherer Hand entwarf unser Meister in kurzen, kräftigen Zügen die neue Form, verknüpfte durch die Identität der Themen die Introduktion mit der „Romanze“, den letzten Satz mit dem ersten und gab auch innerhalb der einzelnen Sätze den Motiven nähere Beziehung und strafferen Zusammenhang.

Kaum vier Monate nach der ersten Aufführung unserer Symphonie, am 3. März 1842, hörte das Gewandhauspublikum eine zweite, deren vier Sätze ebenfalls ununterbrochen aufeinander folgten zum Zeichen ihres inneren poetischen Zusammenhanges: Mendelssohns A-moll, später die „Schottische Symphonie“ genannt. Dass bei dieser Symphonie ebenso wie bei der „Pastorale“ von Beethoven lediglich das äusserliche, dekorative Element, also das Malerische in der Musik an die Stelle jener kernigen, einheitlichen Fügung und energischen Konsequenz tritt, die Schumanns D-moll ebenso wie Beethovens C-moll ihren besonderen Reiz verleiht, ist sofort zu erkennen und damit auch erklärlich, dass beide Werke wider den Willen ihrer Schöpfer in Konkurrenz gebracht wurden, und dass von da ab die Verehrer beider Meister sich wahrnehmbarer voneinander abzusondern begannen (vgl. D p. 100).

Der erste, in stürmischer Leidenschaft dahin brausende Satz mit seinem zarten Seitenthema bringt in dem Durchführungsteile neben dem Hauptmotiv des letzten Satzes das aus dem Quartett Op. 47 (3. und 4. Satz) bekannte, hier zu einer grossen Steigerung verwendete Motiv (in den Posaunen). Die folgende Romanze ist ein volkstümlicher Gesang der Violine, ursprünglich von der Guitarre begleitet, ein Minnelied aus den „Thälern der Provence“, dessen volle Schön-

heit sich im Mittelsatze breiter entfaltet, wo die von den Cellis vorgetragene Melodie eine Solo-Violine lieblich umspielt. Dem kräftigen, ja jugendlich trotzigen Scherzo mit seinem schmachtenden, träumerischen Trio folgt eine instrumentale Scene: die Violinen erinnern schwermütig an den ersten Satz, ihnen treten die übrigen Instrumente entgegen, die vorwärts drängend auf das Finale zustürmen, in dem sich Kühnheit, Humor und Grazie zu harmonischer Gesamtwirkung vereinigen. Die Stretta am Schluss mit den neuen Klangfarben in den Unisonostellen der Streichinstrumente und der fortdauernden Steigerung des einschmeichelnden Motivs wirkt hinreissend. —

Wie bescheiden und zurückhaltend unser Meister über sein Werk später urteilte, mag folgende Stelle aus einem Briefe an Verhulst vom 3. Mai 1853 beweisen: „Dass die alte Symphonie, deren Du Dich vielleicht noch erinnerst, bei solcher Gelegenheit (Musikfest in Düsseldorf) wieder zum Vorschein kommen würde, hätte ich damals, als wir sie in Leipzig hörten, auch nicht gedacht. Es ist beinahe gegen meinen Willen, dass sie aufgeführt wird. Aber die Herren vom Comité, die sie vor kurzem gehört, haben so in mich gedrängt, dass ich nicht widerstehen konnte.“

Mit der **C-dur Symphonie** Op. 61 erreichte Schumann den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens auf dem Gebiete der Symphonie. Während vordem seine blühende, dichterische Phantasie, im kühnen Fluge vorauseilend die gestaltende Kraft mitunter zu überflügeln schien, hatten nunmehr (1845) eifrige kontrapunktische Studien die Beherrschung der Form zu letzter Vollendung gebracht und jene schöne Harmonie zwischen „Wollen“ und „Vollbringen“ erzeugt, die unseren Meister befähigte ein hoheitvolles, von allen Unebenheiten gereinigtes, geläutertes Kunstwerk zu schaffen.

Im September 1845 (J p. 216) schrieb Schumann an Mendelssohn: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C); ich weiss nicht, was daraus werden wird.“ Die neue Symphonie entstand übrigens unter keineswegs erfreulichen persönlichen Verhältnissen. Ein Brief an M-D. Otten in Hamburg (2. Apr. 1849 s. J p. 254) gibt folgende Auskunft: „Die Symphonie schrieb ich im Dez. 1845 noch halb krank, mir ist's, als müsste man ihr das anhören. Erst im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber,

wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit. Dass trotzdem auch solche Schmerzensklänge Interesse erwecken können, zeigt mir Ihre Teilnahme . . . und dass Ihnen auch mein melancholischer Fagott im Adagio, den ich allerdings mit besonderer Vorliebe an jener Stelle hingeschrieben, nicht entgangen ist, hat mir am meisten Freude gemacht". Ferner schreibt er an seinen Verleger F. Whistling in Leipzig unter dem 23. Oktober 1847: „Und nun hab' ich nichts als dem Werk noch die besten Wünsche mitzugeben, vor allem, dass es auch Ihnen die daran verwandte Mühe reichlich vergelte. Auch mir hat sie manche gemacht, manche unruhige Nacht habe ich darüber gebrütet, manches fünf- und sechsmal umgestürzt. Nun bin ich aber auch zufrieden und werd' es ganz sein, sobald ich später von Ihnen erfahre, dass ich und Sie nicht ganz umsonst gearbeitet" (Mitteilung Dörffels).

Dass die Symphonie irgend eine Spur der Leidenszeit verrät, wird man Schumann nicht glauben können, vielmehr fand er gerade bei solchen stürmischen Zeiten in seinem Inneren „das Gegengewicht gegen das von aussen so furchtbar hereinbrechende [Geschick]" (vgl. J p. 257). Dies erklärt zur Genüge, dass die unter solchen Umständen entstandene „geharnischt" auftretende (vgl. J p. 232) Symphonie eine so jugendliche geistige Frische offenbart, als sei sie aus dem Vollbesitz männlicher Kraft heraus geboren. Sie ist der Triumph des Ewigen über das Vergängliche, das ja „nur ein Gleichnis" ist.

Die breit angelegte Einleitung des ersten Satzes bringt gleich in den ersten Takten das Hauptmotiv der ganzen Symphonie, das wie eine eherne Klammer das starke Gefüge des mächtigen Baues durchzieht und fast in allen Sätzen nach dem Kampf und Sturm der feindlichen Orchestermassen Sieg verkündend auftritt, um die im Kampfe zerstreuten Elemente zu sammeln und zu imposanter Schlusswirkung zu vereinigen. Auch die übrigen Haupt- und Nebenmotive des ersten, in ruhiger Grösse prangenden Satzes zeigen sich bereits in der Einleitung, wie denn überhaupt die innere Verwandtschaft der Motive untereinander, insbesondere aber die nahe Beziehung der Haupt- und Nebenthemata des letzten Satzes zu denen der vorangehenden drei Sätze eine überraschende ist. Alle kontrapunktischen Hebel setzt der Meister in diesem Werke in Bewegung: Umkehrungen des Themas, Zerteilungen, Verkleinerungen, Vergrösserungen desselben,

und al rovescio-Bildungen; und selten nur zeigt sich in einem symphonischen Satze (man vergleiche das Finale der Jupiter-Symphonie von Mozart) solch üppiges Knospen und Blühen in der motivischen Formation als in dem letzten Satze der C-dur. Und trotzdem scheint es fast, als machte das einfache „Adagio" dieser Symphonie in seiner nur mit einigen Beethovenschen Adagio- (bezw. Andante-)Sätzen vergleichbaren stillen Grösse den übrigen Sätzen den Rang streitig. Die C-dur Symphonie ist, um es kurz zu sagen, in theoretischer Hinsicht Schumanns vollendetstes Meisterstück.

Dass die **Es-dur Symphonie** Op. 97 hie und da „ein Stück Leben am Rheine" wiederspiegelt, hat Schumann selbst ausgesprochen (SL II, 139). Sie trägt jenen volkstümlichen, sich behaglich ergehenden Zug, der vielen Tonschöpfungen unseres Meisters aus seiner letzten Periode eigen ist. Der erste frisch hineinstürmende, ohne Einleitung beginnende Satz zeigt zwar eine geringere Anzahl motivischer Bildungen, aber die Themen wirken durch ihren naturwüchsig freudigen Charakter erfrischend und belebend. Die Durchführung zeigt mehr ein Aneinanderreihen als ein gegenseitiges Sichdurchdringen der Themen, die Wiederkehr des Hauptthemas wird hingegen durch einen langen Orgelpunkt äusserst effektvoll vorbereitet. Die übrigen Sätze verbindet ein gemeinsames Band in Gestalt eines kurzen Motivs, das sich zunächst in dem Mittelsatze des Scherzo bemerkbar macht. Das Scherzo selbst, in mässigem Tempo gehalten, bringt eine ländlich gemütliche Weise, der sich dann ein auf ein Staccato-Motiv gebildeter Satz (ein phantastisches, rheinisches Märchenbild) anschliesst. Durch dieses Motiv gewinnt der vorwiegend den Blasinstrumenten mit weicher Tonfärbung (Clarinetten, Fagotten und Flöten) zugeteilte dritte Satz Fühlung mit dem vorhergehenden; und im 4. Satze („feierlich", in der Erinnerung an die Erhebung des Erzbischofs von Köln zum Kardinal und die damit verbundene kirchliche Ceremonie komponiert) bildet es zunächst in langsam sich erhebender Viertelbewegung das Hauptmotiv, wird dann durch den $^3/_2$- und den $^4/_2$-Takt in immer neuer Gestaltung eingeführt, bis es von dem den früher gebräuch-

lichen „Intraden“ in der katholischen Kirche nachgebildeten, zweimal pompհaft sich erhebenden Motive in H-dur (Blasinstrumente) unterbrochen wird. Der letzte Satz gestaltet sich vorwiegend heiter und volkstümlich, das leitende Motiv tritt im letzten Drittel als Fugenthema (Horn und Fagott) auf. — Fehlen dem Werke auch die tiefsinnigen Ideen und der thematische Reichtum der C-dur Symphonie, so ist es doch hinsichtlich der Form ein vollendetes Werk und erscheint seinem Charakter nach auf symphonischem Gebiete als eine Bethätigung jener Forderung Schumanns an ein echtes Oratorium: „dass es jeder Bürger und Bauer verstehen solle“. Wie anders dachte der jugendliche Schumann über diesen Gegenstand (vgl. p. 58)! —

Die „Sinfonietta“: **Ouverture, Scherzo und Finale** Op. 52 war in ihrer ursprünglichen Gestalt bereits am 6. Dez. 1841 im Gewandhause aufgeführt worden. Ende 1845 war Schumann mit Änderungen an derselben beschäftigt; insbesondere wurde das Finale umgearbeitet (J p. 223), und das neugestaltete Werk am 12. Febr. 1846 unter Mendelssohns Leitung aufgeführt, ohne indessen bei Publikum und Kritik besonderes Gefallen zu finden.

Als er es (1842) einem Verleger (Hofmeister) anbot, bemerkte er über dasselbe: „Es unterscheidet sich von der Form der Symphonie dadurch, dass man die einzelnen Sätze auch getrennt spielen könnte; namentlich verspreche ich mir aber von der Ouverture guten Erfolg. Das Ganze hat einen leichten, freundlichen Charakter; ich schrieb es in recht fröhlicher Stimmung“ (J p. 356).

Kretzschmar macht mit Recht darauf aufmerksam (Führer durch den Konzertsaal p. 165), dass Schumann „am Eingang des Werkes deutlich den Geist Cherubinis, des Komponisten der ‚Abencerragen‘, vorbeiziehen lässt“. Und in der That: Mit Cherubinischer Feinheit und Grazie ist das ganze Werk gearbeitet. Wie ein klarer Wasserspiegel, der das anmutig bewegte Wasserleben seiner Bewohner unseren Augen deutlich und klar enthüllt, bietet sich dies durchsichtige Werk mühelos dem Hörer dar. Was von Kampf und Streit in ihm niedergelegt ist, ist mehr phantastisch ritterliches Spiel, als wirklicher Ernst. Daher der überwiegend heitere, freundliche Eindruck, den dieses Werk —

eines der liebenswürdigsten unseres Meisters, macht. Der originellste Tonsatz in dieser „zweiten Symphonie“ (J p. 356) ist das Scherzo, in dem Rhythmus einer Gigue entworfen.

---

## IV.

# Kompositionen für Solo-Gesang.

### a. Lieder für eine Singstimme.

In gewissem Sinne nicht mit Unrecht hat Brendel in der NZ XXII, p. 121 Schumanns Lieder eine „Fortsetzung seiner Charakterstücke für Pianoforte“ genannt. Bei der Komposition der „Kinderscenen“ hatte sich ihm das Wesen der abgerundeten und in sich geschlossenen Melodie aufgethan: die in den früheren Kompositionen oft bemerkbare Unbestimmtheit der melodischen Gestaltung war nunmehr überwunden und hatte einer festen und selbständigen Melodie-Bildung das Feld geräumt. Nun hatte aber Schumann bereits in den Jahren 1838 und 39 vollkommene Meisterschaft in dem Klavierstil, erreicht und so konnte nicht ausbleiben, dass, als er sich 1840 der Liederkomposition zuwandte, es ihm wie „eine Seligkeit“ vorkam für Gesang zu schreiben. So schuf er denn gleich in seinen ersten Liedern wirkliche Meisterwerke auf diesem Gebiet der musikalischen Litteratur.

Schumanns Lieder verdanken sämtlich — ohne Ausnahme — ihre Entstehung der poetischen Begeisterung, die der Text in ihm erregt hatte, und die ihren naturgemässen Ausdruck in einem Tongebilde suchte. Nur das, was ihn in solche poetische Stimmung versetzte, vermochte er in Tönen nachzudichten; leicht erklärbar ist es daher, dass er in der Auswahl der Texte mit grösster Sorgfalt zu Werke ging und sich darin auf denjenigen Kreis von Dichtern beschränkte, deren Geisteserzeugnisse ihn sympathisch berührten, und deren ganzes Denken und Fühlen dem eigenen am nächsten kam. In dieser Hinsicht steht Schumann in einem

gewissen Gegensatze zu Schubert, dessen Melodienquell unaufhaltsam und ohne strenge Wahl sich über alles Gereimte, das ihm der Zufall darbot, ergoss, Gutes und weniger Gutes, Poetisches und Triviales in dem klaren Wellenspiegel mit sich fortspülend. — Dazu kam, dass Schubert die höhere geistige Bildung und die litterarischen Kenntnisse Schumanns fehlten, und dass seinem ganzen Wesen, mit dem die Liedform unzertrennlich verknüpft war, jede grübelnde Reflexion fern lag. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn unter der Menge seiner Lieder einzelne derselben hie und da formelhafte Wendungen, typische Begleitungsfiguren u. dgl. aufzuweisen haben. Schumann hingegen vermied auf das Peinlichste alles, was an bloss Formelles oder gar Schablonenmässiges erinnerte und strebte einzig danach, den dichterischen Gehalt seines Textes in dem musikalischen völlig aufgehen zu lassen. Diesem ersten Zwecke und dieser künstlerischen Hauptabsicht opferte er, sobald es nötig schien, — ohne sich dabei in das Formlose und Chaotische zu verlieren, — jegliche musikalische Tradition, einzig allein darauf bedacht, den musikalischen Ausdruck möglichst wahr zu gestalten und Dichter und Musiker zu einer schönen, harmonischen Einheit zu verschmelzen. — Das gestellte Problem erreichte er dadurch, dass er die beiden im Liede zusammenwirkenden Faktoren: Singstimme und Klavier, in die lebendigste Beziehung zu dem dichterischen Gegenstande und in unauflösliche Wechselbeziehung zu einander selbst zu setzen bemüht war. Muss schon bei Schubert der Spieler die Partie des Sängers innerlich mit durchleben, so wird dies bei Schumann in noch ausgedehnterem Masse gefordert; ja Schumann will noch mehr und verlangt unbedingt, dass auch der Sänger sich in die begleitende Partie vertiefe und aus ihr die künstlerische Absicht des Tondichters, seine Empfindungs- und Auffassungsweise sich zu eigen mache. Denn nicht bloss die Situation malend und die jedesmalige lyrische Stimmung unterstützend tritt das Klavier neben den Gesang: es nimmt direkten Anteil an der Melodie selbst, indem es sie zum Abschluss führt oder in Form eines Zwischenspieles ergänzt, oder auch selbständig nach Aufhören des Gesanges in Tönen weiter dichtet und die

angeschlagene lyrische Stimmung langsam ausklingen lässt. Die schönsten Beispiele hierfür sind die langen Nachspiele am Ende von „Dichterliebe" Op. 48 und von „Frauenliebe und Leben" Op. 42. Namentlich in dem Nachspiele am Ende des Op. 42 zeigt sich die dichterische Selbstthätigkeit des Klaviers, wenn man so sagen darf, am bedeutsamsten: unbeeinflusst vom Dichterwort schlägt es die Töne des ersten Liedes: „Seit ich ihn gesehen" an, eine Reminiscenz, so echt vom Genius empfangen, so wahr und natürlich empfunden, wie eben nur ein wirklicher Dichter empfinden konnte. Andere erwähnenswerte Beispiele dieser Art sind: „Am leuchtenden Sommermorgen" Op. 48 No. 12, „Ein Jüngling liebt" Op. 48 No. 11, wie überhaupt die Mehrzahl der Lieder aus „Dichterliebe"; ferner „Es leuchtet meine Liebe" Op. 127 No. 3, „Mein Wagen rollt langsam" Op. 142 No. 4, „Wer nie sein Brod" Op. 98a No. 4, „Schöne Wiege" Op. 24 No. 5, „Warte, warte" Op. 24 No. 6, „Stille Liebe" Op. 35 No. 8, „Stille Thränen" Op. 35 No. 10. Erwähnt seien noch: „Mondnacht" Op. 39 No. 5, „Nussbaum" Op. 25 No. 3, „Ich sende einen Gruss" Op. 25 No. 25, als Beispiele dafür, wie das Klavier die Melodie des Gesanges ergänzt oder abschliesst; ferner die Lieder: „Der arme Peter" Op. 53 No. 3, „Frühlingsnacht" Op. 39 No. 12, „Waldesgespräch" Op. 39 No. 3, „Das ist ein Flöten und Geigen" Op. 48 No. 9, „Aus alten Märchen winkt es" Op. 48 No. 15, „Schöne Fremde" Op. 39 No. 6; letztgenannte Lieder zugleich als Beispiele dafür, mit welch feinen Zügen Schumann die mit dem lyrischen Gedankeninhalt verbundene äussere Situation durch die Begleitung zum Ausdruck zu bringen verstand, und wie ihn hierbei sein zur schönsten Vollendung gediehener Klavierstil mit all' dem Reichtum und dem Glanze musikalisch-technischer Mittel auf das nachdrücklichste unterstützte.

Man hat oft geklagt, dass Schumann die Singstimme „unnatürlich", „ungesanglich" oder „instrumental" behandele. Der Vorwurf ist ungerecht; ungewöhnlich erscheint zwar oft genug die Singstimme gestaltet: der unvermittelte Übergang aus der tiefen in die hohe Lage, auffallende Tonverbindungen, scheinbarer Mangel an befriedigenden Ab-

schlüssen u. s. w. sind auffällige Eigentümlichkeiten der Singstimmen-Führung bei Schumann; sie sind aber vollberechtigte, weil sie aus jenem ersten und höchsten Ziele unseres Meisters bei der Liederkomposition: Wahrheit im musikalischen Ausdruck, hervorgingen. Nirgends erscheinen sie — wenigstens in den Liedern, die vor den 50er Jahren komponiert sind — gesucht und vordringlich, und niemals überschreiten sie jene feine Grenzlinie, die das Schöne von dem Unschönen, die künstlerische Wahrheit von dem nackten Realismus trennt. — Allerdings fehlt den Schumannschen Liedern, der Absicht des Komponisten entsprechend, oft die in symmetrischer Struktur gebaute „Schubertsche“ Melodie; da allein, wo sich das lyrische Empfinden im Gedichte breit ausspinnt, wo ein und derselbe Grundton der Empfindung lang anhaltend erklingt, da gestaltet sich auch dementsprechend die Melodie zu einer breiten Cantilene im Schubertschen Sinne. Beispiele hiefür bieten sich in „Widmung“ Op. 25 No. 1, „Lied der Braut“ Op. 25 No. 12, „Wehmuth“ Op. 39 No. 9, „Schöne Wiege“ Op. 24 No. 5. Viel häufiger noch erscheint die Melodie der Singstimme mit der des begleitenden Klavieres in unmittelbarstem Zusammenhange, so dass jene durch diese ergänzt wird. In diesen Fällen entbehrt nicht selten die Singstimme des melodischen Abschlusses in der Form einer hergebrachten Schlusskadenz; das Klavier greift ein und führt die Melodie zu Ende. So in Op. 42 („Frauenliebe“) No. 8; in Op. 48 („Dichterliebe“) bei den meisten Liedern; in Op. 24 No. 6 u. a. Zu hoher Vollendung bildete Schumann den recitierenden Liedstil aus und wandte ihn überall da an, wo die Sprache reich an Pointen ist, und die reine Gefühlslyrik in das Gebiet der Reflexion und Gedankenlyrik hinüber streift, oder wo der von Witz, Humor, Ironie, Spott oder Sarkasmus durchsetzte Inhalt eine melodische Gestaltung im alten Sinne unmöglich machte. Die Klavierbegleitung ist in diesen Fällen entweder tonmalerisch und vollkommen selbständig und unabhängig von der Singstimme gestaltet, oder sie unterstützt durch leise, flockenartige Accente die deklamierende Singstimme. Die meisten Romanzen und Balladen Schumanns, aber auch sehr viele andere Lieder, namentlich auf Heinesche

Texte, sind in dieser Art komponiert. Als Beispiele mögen dienen: „Rätsel“ Op. 25 No. 16, „die Stille“ Op. 39 No. 4, „Auf einer Burg“ Op. 39 No. 7. Gerade in dieser Gattung Lieder hat Schumann seine musikalische Gestaltungskraft zu schönster Wirkung gebracht und für die verschiedenartigsten Seelenregungen den treffendsten Ausdruck gefunden.

Schliesslich muss noch eines anderen bedeutsamen Zuges in Schumanns Liederkompositionen gedacht werden. Schubert und die Liederkomponisten vor ihm: Mozart, Beethoven, Reichardt, Zelter, Weber u. a. traten mehr oder weniger über den Rahmen des deutschen Volksliedes, wie es sich im 16. und 17. Jahrhunderte typisch ausgebildet hatte, hinaus und gelangten mit Erweiterung dieser Liedform allmählich zu lebendig bewegten, mitunter recht komplizierten Tonbildern. Schumann ging auf diesem erweiterten Gebiet nicht vorwärts, sondern viel eher rückwärts, indem er die ältere, reine Form des Volksliedes in seinem schlichten, einfachen Gewande, mit seinem warmen, treuherzig biederen Tone zu neuem Ansehen brachte. Was er in dem Rahmen und dem Tone dieses älteren deutschen Volksliedes geschrieben hat, gehört fast durchweg zu dem Schönsten und Anmutigsten unter seinen Liedern. So z. B. „Lied der Braut“ Op. 25 No. 2, „Hochländers Wiegenlied“ Op. 25 No. 14, „Wanderlied“ Op. 35 No. 3, „An den Sonnenschein“ Op. 36 No. 4, „Volksliedchen“ Op. 51 No. 2, das gesamte „Lieder-Album für die Jugend“ Op. 79. Die Begleitung zu diesen Liedern ist fast immer eine einfach akkordische; die nicht selten auf dem Klavier in der tieferen Oktave mit erklingende Melodie der Singstimme gibt den betreffenden Liedern (z. B. „Sonnenschein“) den Ausdruck des Treuherzigen, echt volkstümlich Gemütlichen.

Nach diesen Bemerkungen erscheint eine weiter eingehende Besprechung einzelner Lieder und einzelner Liederhefte kaum mehr geboten. Nur die hervortretendsten und namentlich durch die eigenartigen Beziehungen der Dichter zu unserem Komponisten bemerkenswerten Liedersammlungen sollen in Kürze noch berührt werden. Aus Gedichten Heines bildete Schumann zwei seiner bedeutsamsten Liederhefte: den Liederkreis Op. 24, der die ersten Lieder-Kompositionen

unseres Meisters enthält, und „Dichterliebe“ Op. 48, in der die Eigenart des Schumannschen Liederstiles wohl am auffallendsten und vollendetsten zur Anschauung tritt. In Op. 24 finden sich vorzugsweise Lieder aus jener Zeit Heines, wo er, noch ganz dem Romantischen zugewendet, der sehnsuchtsvollen Ahnung, der dunkelen unbefriedigten Sehnsucht ergreifenden Ausdruck zu leihen weiss.

Über den Liederkreis schrieb Schumann an die Verleger: „Beifolgend erlaube ich mir eine Sammlung zu schicken, an der ich lange mit Lust und Liebe gearbeitet“ (J p. 352), und seiner Braut übersandte er dieselben mit folgenden Worten: „Hier als schüchterne Belohnung für Deine zwei letzten Briefe Etwas. Die Lieder sind meine ersten gedruckten, also kritisiere sie mir nicht zu stark. Wie ich sie komponierte, war ich ganz in Dir. Ohne solche Braut kann man keine solche Musik machen, womit ich aber Dich ganz besonders loben will“ (JB 309). — „Dichterliebe“ Op. 48 widmete Schumann der ihn ganz begeisternden Frau Schröder-Devrient, der unbestrittenen Meisterin im recitierenden, dramatischen Vortrage.

Das Liederheft „Myrthen“, aus Gedichten von Goethe, Heine, Burns, Byron, Rückert und Mosen bestehend, ist ein Brautgeschenk. An Zuccalmaglio schreibt Schumann: „Die Myrthen gestatten freilich wohl einen tieferen Blick in mein inneres Musikgetriebe“ (SL I 255; vgl. a. a. O. 236 und JB 309). In Op. 27: Lieder und Gesänge Heft 1 schlägt No. 2: „Dem roten Röslein gleicht mein Lieb“ mit seiner einfachen Begleitung den Ton des echten Volksliedes an. Die drei Gedichte Op. 30 von Geibel bezeichnet Schumann als „leichterer Art“ (SL I, 254); es sind drei in das Gebiet der Ballade hinüberstreifende Lieder, das erste von naiver Frische, während das zweite die stille Resignation des Pagen, das dritte die kecke Grandezza des Hidalgo trefflich zum Ausdruck bringt. Das letztere Lied schlägt zum erstenmale den Bolero-Ton an, den Schumann in den spanischen Liedern desselben Dichters so meisterhaft ausgebildet hat. In den Balladen Op. 31 (Drei Gesänge) von A. v. Chamisso sucht er vor allem die seelischen Vorgänge zum musikalischen Ausdruck zu bringen. Der Grundidee des Ganzen entsprechend wählte er die Hauptmotive, die er in der „Löwenbraut“ zumeist dem Klaviere überlässt, während die Singstimme vorwiegend im deklamatorischen Stile ge-

halten ist. In No. 3 („die rote Hanne“) gesellt sich auch das volkstümliche Element dem Ganzen zu. —

In Justinus Kerners Dichtungen, von denen Schumann zwölf in ein Liederheft vereinte (Op. 35), war es ausser dem volkstümlichen Gepräge, das insbesondere in den Nummern 3, 4, 5, 8 und 9 zu Tage tritt, das tiefe Gefühl für Naturschönheiten, die schwärmerische Sehnsucht nach dem Überirdischen, die stille Wehmut und der gesunde, frische Sinn, der die meisten Werke jenes Dichters auszeichnet, was ihn zur Komposition anregte. Am bekanntesten ist aus diesen Sammlungen das „Wohlauf, noch getrunken“ (No. 4). Zu den zwölf Liedern aus dem „Liebesfrühling“ Op. 37, die mit der Bezeichnung „von Robert und Clara Schumann“ erschienen, war er durch seine Gattin angeregt worden. Schon Ende Juni 1839 schrieb er ihr: „wir geben auch Manches unter unser beider Namen heraus. Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir, was von mir ist. — Wie glücklich bin ich!“ — Mit Op. 39, „Liederkreis“ von Eichendorff, schuf unser Meister eines seiner beliebtesten und bekanntesten Liederhefte. Das Reich der Phantasie, das sich Eichendorff im bewussten Gegensatz zu dem Leben der Wirklichkeit geschaffen hatte, die Waldluft und Waldeinsamkeit mit ihren „rauschenden Wipfeln“ und „der heimlichen Pracht“ blühender Myrthenbäume, war auch die Heimat Schumannscher Tonpoesie, nach der ihn ein süsses Heimweh immer und immer wieder zurückzog. Über Op. 40: Fünf Lieder schrieb Schumann an den Dichter der ersten vier Lieder, Andersen (SL I, 287): „Nehmen Sie denn meine Musik zu Ihren Gedichten freundlich auf. Sie wird Ihnen vielleicht im ersten Augenblicke sonderbar vorkommen. Ging es mir doch selbst erst mit Ihren Gedichten so! Wie ich mich aber mehr hineinlebte, nahm auch meine Musik einen immer fremdartigeren Charakter an. Also an Ihnen liegt die Schuld allein. Andersensche Gedichte muss man anders komponieren, als „blühe liebes Veilchen etc.“ In Op. 42: „Frauenliebe und Leben“ von A. v. Chamisso hat Schumann seine tiefinnigsten, nach Erfindung und Ausführung vollkommensten Lieder geschaffen. Die Tiefen des Frauengemütes hat er

bis in die verborgensten Falten des Herzens hinein mit einer Innigkeit und Keuschheit des musikalischen Ausdrucks hier erschlossen, die der Dichter selbst in dem Masse nicht erreicht hat. Vor diesem Zauber der Tonsprache verstummen alle Worte. Unter den Romanzen und Balladen in Op. 45, 49 und 53 hat Schumann für die Eichendorffschen und Heineschen Gedichte trotz der eigenartigen Schwierigkeiten, die der Text bot (vgl. H. I, No. 3 und III No. 3) einen überraschend richtigen Ton getroffen. Auf die allbekannten „beiden Grenadiere“ (H. II No. 1) sei kurz hingewiesen, ebenso wie auf die Tragikomik im „armen Peter“. Blondels Lied ist in einfachem, volkstümlichem Rhythmus gehalten. Der „Belsatzar“ Op. 57 ist ein Nachtstück voll Feuer und Leben. Aus Op. 64 ist die „Tragödie“ von Heine hervorzuheben, der Schumann eine kräftige, den Stoff scharf und genau erfassende Darstellung gab. Die Gestaltung des letzten Abschnittes zu einem Duett ist ein feinsinniger Gedanke, der beweist, wie ernst und überlegend Schumann auch bei Kompositionen kleineren Umfangs verfuhr. Das „Lieder-Album für die Jugend“ Op. 79 ist auf dem Gebiete des Liedes dasselbe, was unter den Klavierkompositionen das „Jugendalbum“ ist. Vom Einfachen zum Schwierigeren fortschreitend, führt der Meister das Kinderleben an uns vorüber und lässt uns in dem letzten Liede: „Mignon“ (in Bad Kreischa komponiert), „einen Blick in die weite Ferne thun, in die schwärmerische Sehnsucht schaut“ (NZ XXXII, 57). Über die „sechs Gedichte“ von Lenau Op. 90, denen als 7tes: „Requiem, altkatholisches Gedicht“ zugefügt ist, schreibt Schumann (Aug. 1850) an den Verleger (Kistner): „Ein eigner Fall veranlasst mich, Ihnen die Lenauschen Lieder eher zuzuschicken, als ich erst wollte. Im Glauben, dass der Dichter, wie ich gelesen hatte, schon vor Jahresfrist gestorben sei, hängte ich dem Cyklus ein Requiemlied an. Gestern erfahre ich nun, dass Lenau wirklich am 22. gestorben ist, dass ihm, ohne zu wissen, von mir ein Totenlied gesungen worden ist.“ In den Balladen des Harfners und den Gesängen der Mignon und Philine Op. 98a tritt Schumann in seiner letzten Schaffensperiode teilweise in Konkurrenz mit Schubert. Dass Schumann die elegische Stimmung eben so glücklich wie

Schubert getroffen hat, ist ausser Zweifel; dass hingegen Schubert stellenweise in der Ausführung glücklicher war und wärmere Töne fand als Schumann, wird ebenfalls nicht in Abrede zu stellen sein. Eine eigentümliche Schwärmerei für die Gedichte der im 17. Lebensjahre gestorbenen Dichterin Elisabeth Kullmann veranlasste Schumann sieben Lieder derselben mit einer Widmung („Zur Erinnerung an die Dichterin") und einer Darlegung des Lebensganges der Dichterin zu veröffentlichen. Sie tragen wohl ebenso wie die Lieder der „Maria Stuart" Op. 135 (vgl. SL II, 224) und manches andere aus Op. 117 („Husarenlieder") Op. 119, Op. 123, Op. 127 Spuren des ermattenden Genius. Bezüglich einzelner Abweichungen im Texte der Schumannschen Lieder von den Originaltexten der Dichter sei hier auf Max Friedländers sorgfältige „Textrevision" (Leipzig, C. F. Peters) verwiesen und bemerkt, dass so manche der Abweichungen als absichtliche Änderungen Schumanns anzusehen sind.

### b. Lieder für zwei und mehrere Stimmen.

Ebenso sorgfältig, wie Schumann in der Wahl seiner Liedertexte war, ging er auch mit sich zu Rate, ehe er sich entschloss, diesen oder jenen Text für ein, zwei oder mehrere Stimmen zu komponieren. Es schien ihm unnatürlich, Texte, die ihrem Wesen nach ausschliesslich für den Einzelvortrag bestimmt sind, zu mehrstimmigen Gesängen zu gestalten; er verfolgte, wenn er sich für die Mehrstimmigkeit entschied, fast immer bestimmte, durch den Text in ihm lebendig gewordene Absichten, — ein neuer Beweis für die klare und besonnene Auffassung und das Streben nach künstlerischer Wahrheit, das unseren Meister in so hohem Grade auszeichnet.

Die Texte in den Duetten Op. 34 sind sämtlich wohl schon von ihren Dichtern für zweistimmige Behandlung gedacht worden; zum Teil enthalten sie, wie No. 2 und 3, kleine, durch eine einfache Handlung belebte Scenen aus dem Leben, zum Teil, wie bei No. 1 und 4, ist der Hinweis auf die Zweistimmigkeit im Texte selbst deutlich vorhanden. Das letztere gilt auch von den Duetten No. 6, 7 und 12 aus Op. 37 und von Op. 43 No. 1. Nur Op. 43, No. 2

und 3 sind in Mendelssohnscher Art gedacht, erinnern vielleicht auch in ihrem allgemein musikalischen Charakter an die Duette dieses Meisters, bei denen die Singenden nicht als besondere Individualitäten sich abzeichnen. In Op. 78 hingegen erscheint die Zweistimmigkeit wieder unmittelbar durch den Text gefordert. Von dieser Forderung schien Schumann überhaupt nur da abzusehen, wo der volkstümliche Ton und der Inhalt des Gedichtes ihn an die alte Form des „Tanzliedes“ erinnerte und damit (wie z. B. in Op. 29 No. 1 und in den Duetten des „Lieder-Albums für die Jugend“) die Berechtigung zu zweistimmiger, bezw. auch mehrstimmiger Gestaltung nicht mehr zweifelhaft war.

In Op. 114 No. 1, Nänie, sind es die Stimmen dreier Geschwister, die ihrem gestorbenen Liebling den Grabgesang singen, während sich die Dreistimmigkeit des Triolettes aus der durch den Titel bezeichneten Gedichtform ergibt; No. 3 ist ein dreistimmiger Kanon und No. 4 in volkstümlichem Tone gedichtet.

Ein-, zwei- und vierstimmige Solo-Gesänge hat Schumann in den drei Cyklen: „Spanisches Liederspiel“ Op. 74, „Minnespiel“ (aus dem „Liebesfrühling“) Op. 101 und „Spanische Liebeslieder“ Op. 138 vereinigt, von denen das bedeutendste Op. 74 ist. Schumanns Phantasie versetzt uns hier, lebhafter noch als Geibels Poesien, in die Gärten Andalusiens mit ihrer südlichen Farbenpracht, mit ihren berauschende Düfte ausströmenden Jasminhecken und mit den stolzen Männergestalten, die zu jeglichem Abenteuer, sei es ein heimliches Stelldichein, oder ein verwegener Ritt auf den Schleichpfaden des Grenzgebirges, bereit sind. Man braucht auch hier nicht die Mehrstimmigkeit als eine stillschweigende Concession anzusehen, die der Komponist fordert: sie ist im Wesen des Ganzen begründet. Die Quartette No. 5 und No. 9 sind die heiteren Gespräche einer Männer- und Frauengruppe, die unter Scherz und Lachen sich zur kühlen Abendzeit zusammenfanden; das entzückende Duo No. 2 ist ein Ständchen von zwei Majos zur Mandoline der Doncella gebracht, No. 4 ein kecker „Bolero“ mit Castagnettenbegleitung, No. 8 ein „Duo amoroso“ von zwei Andalusierinnen, die einen Kranz für den treulosen Liebhaber

winden. Der gravitätische, chevalereske „Contrabandiste“ mit seinem im Kreise herum in lustigen Sprüngen „carreolierenden“ Pferdchen beschliesst als „Anhang“ diese so überaus anmutige Spende der Schumannschen Muse (vgl. SL II, 81).

Im Minnespiel Op. 101 sind die beiden liebenden Paare leicht heraus zu finden. — Aus Op. 138 ist das sinnige Lied „Flutenreicher Ebro“ die Perle des Ganzen; es sollte ursprünglich wohl dem „Liederspiel“ einverleibt werden (vgl. SL II, 80). Die Klavierpartie zu Op. 138 ist eigentlich vierhändig gesetzt und enthält ausser einem Vorspiel einen Nationaltanz als „Intermezzo“. — Über das Spanische Liederspiel schrieb Schumann (SL II, 79): „Wir haben es gestern zum erstenmal probiert (21/4 1849) und der Totaleindruck schien mir so freundlich, wie ich ihn nur wünschen konnte. Ich glaube, es werden dies meine Lieder sein, die sich am weitesten verbreiten. Und dies liegt mit an den heiteren, reizenden Dichtungen.“ — Vier- und fünfstimmige Sologesänge (für Frauenstimmen) sind in Op. 69: „Waldmädchen“ (No. 2) und das phantastische Lied „Meerfey“ (No. 5).

---

## V.

## Gesänge für Chor.

### a. Ohne Begleitung.

Auch für die Chorgesänge wählte Schumann mit grösster Sorgfalt seine Texte. Nur wo der Sinn die Möglichkeit des Ausdrucks einer Empfindung durch eine Gesamtheit gestattete, oder wo der Chor irgendwie ein charakteristisches, dem Dramatischen sich näherndes Gepräge erhalten konnte, entschloss sich der Meister zur Chorkomposition. Das erstere war bei dem „Volksliede“ der Fall, und die dieser Gattung angehörigen Gesänge für gemischten Chor sind die beliebtesten und bekanntesten geworden. So das „Hochlandsmädchen“, „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin“, „Jägerlied“ u. a. Das Gleiche gilt auch von Op. 59 No. 1 (Nord oder Süd) und No. 4. Dramatisches Leben tritt vorwiegend in den Romanzen und Balladen (Op. 67, 75, 145 und 146) zu Tage, wiewohl Schumann auch in diesen häufig genug,

wenn es dem Textinhalte entsprach, den Ton des Volksmässigen anschlug. — Der Tonsatz der Chorgesänge ist nur in seltenen Fällen wirklich polyphon. Wie in der Klavier- und Kammermusik sind die Stimmen zwar oft imitierend gehalten, jedoch nur so weit, dass die Übereinstimmung zwischen Wort und Ton, Text und Melodie möglichst gewahrt blieb. Mit Vorliebe wandte sich Schumann auch hier Burns' schlichter und gemütvoller Poesie zu. Den Ton des Volksliedes ahmte er durch Verdoppelung der Melodie und Verteilung an zwei Stimmen nach (vgl. Op. 55, No. 1, No. 3); die tiefere Stimme überwies er einer Solostimme oder bei grösserem Chor einer mehrfachen Besetzung derselben (vgl. Op. 67 No. 1, Op. 75 No. 3 und No. 5). Mit der Anwendung von Einzelstimmen, Sologruppen, und mit der Gegenüberstellung des Männerchors zu den Frauenstimmen verlieh er den Chorliedern den Reiz der Mannigfaltigkeit und gab damit hinreichenden Ersatz für die geringere polyphone Beweglichkeit der Einzelstimmen, wie auch für die oft (namentlich bei Volksliedern) sehr einfache harmonische Gestaltung (vgl. Op. 55 No. 1 und 3).

Die Neigung zu dem Seltsamen und scharf Pointierten war es wohl, die ihn zur Komposition des „Zahnweh" v. Rob. Burns und der „Romanze vom Gänsebuben" antrieb. Uhlands „Schifflein" (Op. 146 No. 5) gestaltete er durch die hinzutretende Begleitung eines Waldhorns und einer Flöte zu einer lieblichen idyllischen Scene, und Geibels „Zigeunerleben" (Op. 29 No. 3) verlieh er durch eine den Klang der Streichinstrumente vortrefflich nachahmende Klavierbegleitung mit Triangel und Tambourin (ad libitum) ein nationales Kolorit, das unwiderstehlich auf den Hörer einwirkt. Für Op. 84: „Beim Abschied zu singen" gestattete er an Stelle der instrumentalen Begleitung von Holzblasinstrumenten und Hörnern die des Klavieres. Das Lied erzielt bei sorgfältiger Wahrnehmung der reichen Klangschattierungen einen nachhaltigen Eindruck.

Die Chorgesänge für Frauenstimmen Op. 69 und 91 haben sämtlich — auch der Doppelkanon Op. 69 No. 6 („die Capelle" von Uhland) nicht ausgenommen — volksliedartigen Charakter. Am kunstvollsten, nach Art der „Ritornelle" für Männerstimmen, komponiert ist das fünfstimmige: „In Meeres Mitten" Op. 91 No. 6 (vgl. Ritornelle Op. 65 No. 7). Die Lieder verdienen grössere Beachtung, als ihnen bisher zu teil geworden. Dasselbe gilt in noch höherem Masse

von den Gesängen für „Männerchor“ Op. 33, 62 und 65. Op. 33 enthält den „träumenden See“ und „die Lotosblume“; Schumann widmete es Dr. Keferstein, unmittelbar nachdem er durch dessen Vermittelung zum Doktor der Musik ernannt worden war.

Über Op. 62, seine „drei Patriotica“ (J p. 240), schreibt Schumann (SL II, 38): „Wem hätten nicht die Siege der alten freien Schweiz das Herz gerührt! In den Eichendorffschen Gedichten fand ich nun eines („Der Eidgenossen Nachtwache“), wie es auf die augenblicklichen Zustände (Dez. 1847) nicht schöner passen konnte.“ Es sollte ein „Weihnachtsgeschenk“ für den Fürsten Metternich sein, den er im Sommer des Jahres 1842 kennen gelernt hatte. Das Werk, das ebenso wie die Märsche Op. 76, der nationalen Bewegung in Deutschland den Ursprung verdankt, offenbart eine naturwüchsige Kraft und edle Begeisterung.

Die „Ritornelle“ Op. 65, „Kanonische Gesänge für Männerstimmen“ nehmen durch ihre eigenartige Form eine besondere Stellung in der Männergesangslitteratur ein. „Jeder Kanon (NZ XXXII, p. 78) ist eigentümlich in der Anordnung und Ausführung in den den Satz bildenden und den Kanon führenden Stimmen.“ Besondere Sorgfalt verwendete Schumann auf die Gruppierung der Stimmen und schuf so für den Männerchor eine überraschende Fülle neuer, bisher nie gehörter Klangwirkungen. No. 1, 3 und 7 sind wohl die bedeutsamsten unter diesen noch viel zu wenig bekannten und gewürdigten Gesängen. — Für doppelten Männerchor ist die Motette: „Verzweifle nicht“ (von Rückert) in fünf Sätzen komponiert. An Schwierigkeit der Ausführung kommen nur wenige Kompositionen dieser gleich, zumal wenn die ad libitum beigefügte Orgelbegleitung wegfällt. Im Jahre 1852 schrieb Schumann, um die Wirkung der Motette zu erhöhen und ihr weitere Verbreitung zu verschaffen, eine Orchesterbegleitung dazu. Das Werk wurde mit dieser Begleitung von dem Universitäts-Gesang-Verein „Paulus“ in Leipzig zum erstenmale aufgeführt. Die „Jagdlieder“ Op. 137 mit Begleitung eines Hornquartettes (ad libitum) sind zumeist frisch empfunden und ebenso ausgeführt.

### b. Mit Orchesterbegleitung.

Auf dem Gebiet des sogenannten „Oratoriums“ war und blieb Schumanns erstes Chorwerk **„Das Paradies und die Peri“** auch das bedeutendste.

Über die erste Anregung zu diesem grossen Werke teilte O. Lorenz dem Verfasser der DB, G. Jansen, Folgendes mit (DB p. 246): „Bei einer vertraulichen Unterhaltung — um die Zeit wo er (Sch.) bereits einen an Quantität und Qualität gleich reichen Liederschatz zu Tage gefördert hatte, kam Sch. auf Th. Moores Lalla Rookh und speziell auf die Episode der Peri zu sprechen und äusserte das Verlangen nach einer guten Übersetzung. Ich empfahl ihm die mir bekannte . . . von Th. Ölkers (Leipzig, Tauchnitz 1839). Da der Verfasser, wenn er auch nicht zu Sch.s näheren Bekannten gehörte, doch häufig an unseren geselligen Unterhaltungen teilnahm, so setzte sich Sch. mit ihm in Verbindung zur Erzielung eines musikfähigen Textes und ging dann sofort an die Arbeit.“ Indessen stimmt nur etwa ein Drittel des Schumannschen Textes mit der Ölkersschen Übersetzung überein (vgl. NZ LII, 211), so dass Wasielewskis Angabe (p. 186), Flechsig habe Schumann eine Übersetzung 1841 angeboten, mit jener Äusserung Lorenz’ keineswegs im Widerspruch steht. Andererseits ist klar erwiesen, dass Sch. selbst einen grossen Teil des Textes umgestaltete, ja sogar einige der schönsten Chorsätze selbst gedichtet hat. Nach W.s Mitteilung (p. 188) sind dies folgende: Chor der Genien des Niles, Chor der Houris („Schmücket die Stufen“) und der Schlusschor; ferner folgende Solo- bezw. Ensemblesätze: „Verstossen“, „Peri ist’s wahr“ und „Gesunken war der gold’ne Ball“. Am Himmelfahrtstage 1843 war die Arbeit vollendet und unser Meister schrieb in glücklichster Stimmung an Verhulst: „Mit dankerfülltem Herzen gegen den Himmel, der meine Kräfte so wach erhielt, während ich’s schrieb, schrieb ich das ‚Fine‘ hinter die Partitur“ . . . „es ist meine grösste Arbeit, aber auch meine beste“ (SL I, 299). An Prof. Eduard Krüger schrieb er, eine leise innere Stimme habe ihm immer beim Komponieren gesagt: „dies ist nicht ganz vergeblich, was Du schreibst“. Nicht bloss „nicht ganz vergeblich“ war es: unsterblich ist es und eines der kostbarsten Geschenke, welche die gesamte Welt dem Genius der Kunst verdankt.

Die Idee des Ganzen nannte Schumann „so dichterisch und rein, dass es mich ganz begeisterte.“ Wie bekannt, stellt das Gedicht das Ringen und Kämpfen der verstossenen sündigen Seele dar, der alle Erdenpracht nichts gilt im Vergleich zu der Seligkeit, die „ein Stündlein des Himmels“ verleiht. Aber nur die sündige Seele, welche „des Himmels liebste Gabe“ darbringt, gewinnt das Heil. Die Entwickelung zeigt nun, dass dieses Heil gar nicht so fern liegt, als man glaubt. Nicht das, was Menschen für das höchste Opfer

halten, das Opfer des Lebens, dem Vaterlande oder der Liebe dargebracht, gilt auch dem Himmel als die wertvollste Gabe: die Thräne des reuigen Sünders, hervorgelockt durch den Anblick des unschuldigen Kindes, also die Erneuerung des eigenen Ichs ist das Höchste und Grösste in den Augen des Ewigen; und das „Finden dieser Thräne“ d. h. die Erkenntnis jener Wahrheit öffnet der Peri den Himmel. Dies ist die durchaus christliche, in einzelnen Zügen an die Lehren orientalischer Asketen erinnernde Grundidee der allegorischen Dichtung, die sich, zumal ihr das farbenprächtige morgenländische Gewand einen bestrickenden Zauber gibt, für die musikalische Darstellung wie kaum eine andere Dichtung dankbar erweist. Schon die Einleitung mit ihrem schmachtenden Seufzen inmitten des feinen, fugenartigen Gewebes kennzeichnet die Grundstimmung des Ganzen: innigste, tiefste Heilessehnsucht. Dem Alt-Solo ist zunächst, später aber auch dem Sopran-, Tenor- und Bariton-Solo, ja selbst dem Chor der Stimmenabwechselung halber die Rolle des Erzählers zuerteilt. Die Altpartie umfasst auch den „Engel“, dessen Gesangsstellen durch eine wunderbare Milde und Lieblichkeit in melodischer Hinsicht sich auszeichnen, während die begleitenden Instrumente die Engelserscheinung wie mit einem mild leuchtenden Strahlenkranze umgeben. Die reichste Gelegenheit zu instrumentaler Tonmalerei boten dem Komponisten die Naturschilderungen: „Indiens Blumenhügel“, „Egyptens Palmenhaine“ und die „mit gift'gem Hauche“ das Land verheerende Pest; im letzten Teile: „Syriens Rosenland“. Sind hierbei die instrumentalen Farben durchweg in so vollen und gesättigten Tönen aufgetragen, dass sie mitunter die Singstimmen zu erdrücken scheinen, so offenbart doch Schumann gerade in der „Peri“ ein Instrumentations-Talent, das in hohem Grade bewundernswert ist; orchestrale Wirkungen, wie sie z. B. der Schluss des zweiten Teiles („Schlaf' nun und ruhe“), die „Pest“, der Chor der „Genien des Nils“ bietet, gehören zu dem Bedeutendsten in der Instrumentationskunst. — Man kann nicht sagen, dass dem Chore in der „Peri“ eine besonders hervorragende Rolle zufiele; aber da, wo ihn Schumann anwendet, ist er äusserst charakteristisch gestaltet. So in der Gazna-Scene des ersten Teils, in der darauf folgen-

den Klage mit den erschütternden, einschneidenden Dissonanzen „Weh'!“, in dem grossartig sich aufbauenden Finale dieses Teiles; ferner in dem Chore der „Nilgenien“ mit seiner leichtbeschwingten Bewegung, in welchem Schumann in weiser Absicht keine Bassstimmen verwendete, oder am Anfang des dritten Teiles, wo die Houris, im Rhythmus leise von dem Triangel und der „Banda“ unterstützt, ihren lieblichen Gesang zum Preise Allahs ertönen lassen.

Die Chöre verbindet eine Reihe von Solosätzen, zum Teil in freier, episch erzählender Form, zum Teil in Arienform gehalten. Den Höhepunkt bezeichnet aber wohl das Auftreten Jungfrau und der Tod des liebenden Paares, womit der zweite Teil, in ätherischen Hornklängen verhauchend, abschliesst. Wohl erscheint in dem dritten Teile nach solchen wunderbaren Schönheiten manches in minder glänzendem Lichte, aber jene wenigen Worte „des Mannes“: „s' war eine Zeit“ und der darauf folgende Chor: „O heil'ge Thränen“ nehmen wieder unseren ganzen Sinn gefangen, bis der Jubelhymnus der Peri, in dem sich die ganze Seligkeit der zum Anschauen des Allewigen gelangten Seele verkündet, auch uns mit höchster Wonne und Freude erfüllt. —

Bezüglich des Adventliedes Op. 71, der ersten „geistlichen“ Komposition Schumanns, sei kurz erwähnt, dass der Komponist es anfangs als „Kirchenstück“ bezeichnete und ihm erst später, wie es scheint auf Vorschlag des Dr. Härtel (SL II, 85), den bestimmteren Namen zuerteilte. Es ist für einen schwächeren, d. h. nur „Schwächeres leistenden Chor“ geschrieben (SL II, 106), birgt aber einen zu häufigen Wechsel von Rhythmen und Harmonien in sich, als dass es so einheitlich im Charakter erscheinen könnte, wie das vorher besprochene Werk.

Das **„Requiem für Mignon“** Op. 98b (vgl. Goethe Wilh. Meister VIII, 8) ist eine der zartesten Tonschöpfungen des Meisters. „In ihm lebt die bildende Kraft, die das Schönste, das Höchste hinauf über die Sterne das Leben trägt“. (Goethe a. a. O.) Gleich der Anfang trifft den elegisch zarten Ton der Goetheschen Dichtung auf das lieblichste. In meisterhafter Kombination erbaut sich dann aus dem zweiten und dritten Gesang der Knaben in Verbindung mit dem Chore das dramatische Ensemble, in dem sich der Dichtung gemäss „Klage“ und „Trost“ gegenübertreten. Die Worte des

Chores bei Goethe: „Kinder, kehret ins Leben zurück" gestaltete Schumann zu einem Bariton-Solo und erzielte dadurch sowohl die Wirkung des Gegensatzes, als auch einen trefflichen Übergang zu dem von einheitlicher Stimmung getragenen Schlusssatze.

Das „Nachtlied Op. 108", ein Geburtstagsgeschenk an Hebbel, den Dichter desselben, ist ein kurzes aber „eindringendes Eingehen von seiten des Chores forderndes" Werk (SL II, 200). Schumann liebte es ausnehmend (SL II, 217). Die eigentümliche, phantastische Stimmung der Dichtung suchte er hier durch Verwendung des Chores zu tonmalerischen Gebilden, wie auch durch eigenartige polyphonische Verwebungen desselben mit dem Orchester auszudrücken.

Einen bedeutenden Anteil hat Schumann an der Textgestaltung des „anmutigen Märchenidylls": **„der Rose Pilgerfahrt"** gehabt.

Dem Dichter des Märchens, M. Horn, schrieb er in eingehender Weise vor, wie er den Text bilden sollte, und so verdanken folgende Partien ausschliesslich der Anregung Schumanns ihre Entstehung: die beiden Scenen: Rosa und der Totengräber, die Einführung des Leichenzuges und das Grablied, das Gebet Rosas, die Erscheinung des Elfenchores, die gesamte Scene in der Mühle; auch die Zwischenreden Rosas und der Elfenfürstin beim Abschied Rosas von den Elfen und der Schlusschor. Ferner dichtete Horn auf des Komponisten Veranlassung die zweiten Strophen im Elfenchore, im Waldliede, in dem Hochzeitschore („Im Hause des Müllers") und in den „Mühlenduetten". Schumann bezeichnete das Werk als „in Form und Ausdruck der ‚Peri' verwandt, nur ins Dörfliche, Deutsche gezogen" und berichtete, dass es auf ihn einen grösseren Eindruck gemacht habe, als er vermutete (SL II, 156 flg.).

Man hat dem Dichter viele Vorwürfe über den Text gemacht, aber dabei vergessen, das Werk mit dem einzig richtigen Massstabe zu messen: es will nicht mehr als eine „ländliche Idylle" sein, die durch die Beziehung mit der Elfen- und Geisterwelt verklärt und über den Boden der Alltäglichkeit erhoben wird. Wer aber für den Zug natürlichen Empfindens in unserem deutschen Volke Verständnis und Gefühl besitzt und in dem Tode der Rose die poetisch idealisierte Verklärung der Bestimmung des Weibes sieht, das dem Wesen, dem es das Leben gab, sein Leben zu opfern allzeit bereit ist, den wird die durch Schumanns Musik oft zu herrlicher Wirkung erhobene Dichtung auf das innigste anmuten.

Eine Reihe stimmungsvoller Bilder und Scenen zieht in der „Rose“ an uns vorüber: der neu erwachte Frühling, der Elfenreigen, der Rose Abschied, ihr „erster Schmerz“, die „Kirchhofscene“, der rührende Abschied von dem Totengräber, die Scene im Hause des Müllers mit der überaus reizenden Naturschilderung, der Jäger „im Walde, gelehnt am Stamme des alten Eichenbaums“, die Liebesscene, der Hochzeit ernste kirchliche und heitere volkstümliche Feier, der Rose Tod und ihre Apotheose. Diesen Scenen, welche in Kürze den äusseren Aufbau des Ganzen vor Augen führen, verleiht die Musik einen Ausdruck, wie er der Situation in jeder Beziehung vollständig entspricht.

Das Werk war ursprünglich nur für Pianoforte-Begleitung beabsichtigt; „Freunde und Bekannte“, namentlich Hiller, veranlassten den Komponisten das Ganze zu instrumentieren (SL II, 161).

In der Ballade **„der Königssohn“** (v. Uhland) Op. 116 legte Schumann den Schwerpunkt auf die Entfaltung orchestraler Mittel, um den einzelnen Abschnitten die eigentümliche tonmalerische Färbung zu geben, zu der hier die Gelegenheit geboten war. Die Chöre sind teils in volkstümlichem Balladentone gehalten, teils „breit und massenhaft“ angelegt. Das Auftreten des „Jünglings“ bezeichnet ein kurzes aufsteigendes Motiv, das in allen folgenden Sätzen wiederkehrt und den hochstürmenden Mut desselben darstellt. Die Fahrt auf die hohe See, der Sturm, der Untergang des Schiffes und das Wiederauftauchen des Jünglings aus der Wogenbrandung — diese Scenen schliessen sich zu einem Tongemälde zusammen, das mit der Entzauberung der „herrlichen, gekrönten Braut“ den Höhepunkt des Werkes erreicht. Der Schlussteil, zu dem M. Horn den Uhlandschen Text nach Schumanns Angaben (SL II, 145 und 148) bearbeitete, mag vielleicht (wie schon in der NZ XXXIX, p. 223 bemerkt wurde) etwas matt erscheinen.

Die Festouverture mit Gesang über das Rheinweinlied Op. 123, dessen drei Chorstrophen von einem Tenorsolo eingeleitet werden, kann nur als Gelegenheitskomposition, ohne besondere künstlerische Absicht verfasst, angesehen werden. Hingegen ist **„des Sängers Fluch“**, Op. 139, dessen Text von Richard Pohl nach Uhland bearbeitet wurde, ein recht bemerkenswertes Werk aus Schumanns letzter Schaffensperiode.

Der erste Entwurf für die Textgestaltung rührt von Schumann her; der Gedanke aber, aus Uhlands anderen Gedichten einige zu den

Vorträgen der Sänger zu wählen und so die Gesangsscene nach Schumanns ausdrücklichem Wunsche „breit auszuführen“, ferner „eine schwärmerische Jugendneigung zwischen dem Jüngling und der Königin hinzuzudichten, um die losbrechende Wut des Königs klarer zu motivieren“ (vgl. Deutsche Revue H. 11, p. 177), kommen auf Pohls Rechnung. Da es sich hier um keine selbständige dichterische Produktion, sondern um ein nach den speziellen Wünschen des Komponisten geformtes Substrat für ein Chorwerk handelt, so wird man R. Pohl über seine Arbeit einen ernstlichen Vorwurf nicht machen können, zumal Schumann selbst sie als eine „wohlgelungene“ und seinen Intentionen vollkommen entsprechende bezeichnete. Einzelne Widersprüche, die sich in dem Texte finden, hätten allerdings vermieden werden können.

Die Erzählung ist zumeist der Altstimme zuerteilt und in epischer Ruhe gehalten, dennoch aber je nach dem Textinhalt durch einzelne instrumentale Accente charakterisiert. Die zweite Scene (der Jüngling und der Harfner) bietet nach der düsteren Einleitung eine wirkungsvolle Steigerung; die folgende mit Fanfaren beginnende Scene bringt „den hohen Säulensaal“, den Trotz des Königs und die Milde der Königin zu wohlgelungener Darstellung. Mit No. 4 beginnt die Hauptentwickelung: der Gesang des Jünglings („Aus den Thälern“) und die erschütternde Ballade des „Harfners“, beide Lieder durch einen — vielleicht die einzige schwache Stelle des Ganzen bildenden — sehr matten Chorsatz verbunden, eröffnen die Reihe der eingeschobenen Lieder, die mit immer mehr sich steigerndem Ausdruck und wachsender Teilnahme des Chores, zuletzt, bei der „Entsagung“, auch der Königin, die Katastrophe herbeiführen. Der Gesang der Königin und die endlich ausbrechende, jede Vorsicht vergessende Begeisterung des Jünglings sind von erhebender Wirkung. Der Fluch des Harfners mit den fortwährenden, wie Seufzer und Wehklagen wirkenden Crescendi in jedem einzelnen Takte, und der in seiner Einfachheit ergreifend wirkende Schlusssatz geben ein tief empfundenes und genial ausgeführtes Tonbild. Was Detailmalerei (vgl. die reiche Anwendung der Harfe) und Charakteristik im einzelnen betrifft, verdient das Werk den besten Schöpfungen des Meisters an die Seite gestellt zu werden. —

Der eben besprochenen Ballade steht der Geibelsche Balladencyklus **„Vom Pagen und der Königstochter“** Op. 140 nicht nach. Ja an Reichtum in der Entwickelung

dramatischer Mittel, wie die letzte Ballade ihn bietet, übertrifft dies Werk jenes; Anlass zur Entfaltung breit angelegter Chorsätze bot die Dichtung nicht. Die Erzählung ist auch hier der Altstimme übertragen. Zu dem anmutigen Bilde der ersten Ballade giebt die zweite das düstere Gegenstück. Die Nixen- und Meermann-Scene, das erste Erklingen der neugefertigten „beinernen" Harfe, das Ertönen des Gesanges des Meermanns inmitten der Festlichkeiten des Ballsaales, der Hochzeitsgesang und die Sterbeklänge: die musikalische Ausführung alles dessen vergegenwärtigt immer wieder die grossartige Gestaltungskraft Schumanns und lehrt, dass sein Genius immer noch reichlich gewährte, was er ihm abverlangte.

**„Das Glück von Edenhall"** Op. 143 für Männerchor (vgl. p. 55) ist eine geschickt angelegte dramatische Umgestaltung des Uhlandschen Gedichtes, dessen Stimmungsgehalt nach seiner heiteren, wie düsteren Seite hin von Schumann erschöpfenden Ausdruck erhielt. Von magischer Wirkung ist die orchestrale Darstellung des Erglühens des Pokals, ein Höhepunkt, nur dem Genie erreichbar.

Nächst dem Neujahrsliede Op. 144 ist nur noch kurz der Messe und des Requiems Op. 147 und 148 Erwähnung zu thun (vgl. p. 51). Bei zahlreichen bedeutungsvollen Einzelheiten zeigen sie dennoch, dass Schumann dem lateinischen Messtext einen neuen musikalischen Gehalt und neue Seiten nicht abgewinnen konnte. In der Messe suchte er durch die liturgisch gerechtfertigte Einfügung des Offertoriums „Tota pulchra", eines kurzen, gesangreichen Musikstückes, eine geeignete Vermittelung des ‚Credo' mit dem ‚Sanctus' zu gewinnen. Das ‚Sanctus' selbst aber, dem das ‚Benedictus' sich anschliesst, hat durch die Einführung des „O salutaris hostia", wie auch durch die Wiederholung der Worte „Sanctus" eine Neuerung erfahren, die eine minder glückliche zu nennen ist. In dem ‚Requiem' ist das „Dies irae" von ergreifender Wirkung. Beide Werke sind Schumanns erste grössere Versuche in dem strengen polyphonen Stil der Kirche und als solche unter Berücksichtigung ihrer Entstehungszeit zu beurteilen. —

---

VI.

## Dramatische Kompositionen.

Schumanns Balladen für Deklamation und begleitendes Klavier: „Schön Hedwig“ von Hebbel Op. 106, „Vom Haideknaben“ und „Die Flüchtlinge“ von Shelley Op. 122 gehören als Melodramen zunächst hierher. Sie sind als eine weitere Entwickelung des recitierenden Liedstiles anzusehen. Das Streben, überall und immer im musikalischen Ausdruck der Natur und der Wahrheit gerecht zu werden, führte Schumann schliesslich zur völligen Auflösung der formgerechten Melodienbildung, und es war nur eine logisch richtige Konsequenz, wenn er bei obigen Balladen auch auf die musikalische Deklamation verzichtete. Zwar besitzen jene Balladen einen reichen lyrischen, für den musikalischen Ausdruck geeigneten Stimmungsgehalt; aber die knappe, rein epische Form, der in einzelnen Zügen mit grosser Strenge hervortretende Realismus in der Charakter- und Situationsdarstellung, die Unmöglichkeit, bei der Komposition derselben für Gesang Licht und Schatten ebenmässig zu verteilen, liess sie für den musikalisch recitierenden Vortrag nicht recht geeignet erscheinen. So übertrug Schumann die Darstellung — wenn man so sagen darf — jenes lyrischen „Hintergrundes“, d. h. der innersten Seelenregungen, von denen die epische Erzählung getragen wird, dem Klavier, von dem sich nach Art des alten rhapsodischen Vortrags die gesprochene Deklamation abheben sollte. Der Eindruck, den die Werke hervorbringen, ist bei guter Ausführung keineswegs gering.

Byrons **Manfred** war wie Goethes Faust unserem Meister von seiner Jugend her völlig vertraut. Überhaupt ergriff ihn die Poesie jenes grossen britischen Dichters stets mit tiefster Gewalt. Der ungestüme Freiheitsdrang dieses Kraftgenies, das alle konventionelle Schranken zu durchbrechen trachtete, das überreizte Gefühls- und Seelenleben dieses englischen Romantikers, den ein unwiderstehlicher Drang zum verhängnisvollen „Ikarusfluge“ antrieb, sein „scharfer

Blick, die Welt zu schauen, Mittsinn jedem Herzensdrang", die „Liebesglut der besten Frauen und ein eigenster Gesang" (Goethe Faust II, 3, Euphorion-Scene) erweckten frühzeitig in unserem Meister die Flamme der Begeisterung. Wie Byron ein subjektiver Dichter im reinsten Sinne war, so gab auch Schumann in seinen Werken sich selbst; daher die tiefe innere Sympathie mit diesem Dichter, insbesondere aber mit der Heldengestalt des „in den tiefen Rätseln der Menschheit wühlenden" Manfred.

Von der Erinnerung an eine geheimnisvolle, grauenhafte Schuld gepeinigt, kämpft Manfred gegen sein Schicksal, nur eines erstrebend: Vergessenheit und Selbstvergessenheit. Um diese zu erreichen, ruft er die elementaren Geister herbei, die er zu geheimnisvollem Dienste sich zu zwingen vermag; doch sie können wohl „Herrschaft, Gewalt, Gesundheit, Lebensdauer", nur nicht „Vergessen seiner Schuld" verleihen; ihr Zauberbann weiht ihn der Vernichtung, diese aber bringt ihm den Tod — seine Erlösung. So erklimmt er die höchsten Felsenregionen, um sich von da in eine grausige Schlucht zu stürzen und freiwillig „den Staub" der Erde zu geben. Ein Gemsenjäger, der ihm folgte, entreisst den Lebensmüden der Gefahr und führt ihn zur Alpenhütte. Mit heroischer Verachtung des Glückes, das jener schlichte Mann geniesst, wendet er sich von ihm ab, entschlossen, „ob auch elend", die Last der Schuld weiter zu tragen: Er eröffnet der Alpenfee sein Innerstes, wie er geheime Wissenschaft gepflogen, aus verwestem Staub sich „die bannbelegten Schlüsse" zog, die ihm die Geister unterthänig machten; wie er im Bunde mit Astarte, der eigenen Schwester, stand, wie er in diesem Bunde Blutschuld und andere, noch grauenvollere, auf sich lud: Vergessen lehre ihm keine Wissenschaft, so möge sie, die Fee, Tote erwecken oder ihn mit diesen ruhen lassen. Zwar verheisst jene ihm Rettung, aber sie fordert Selbstentäusserung, Rückkehr zur rein menschlichen Natur, Gehorsam den Geistern, die er jetzt bezwingt. Und so verlässt Manfred stolz die Fee: Zu wissen treibt es ihn, was die Menschen aus Todesscheu „zu sein fürchten"; „was sie (Astarte) nun ist". Von Nacht umhüllt steigt der Geistesstarke in die Hallen Arimans hinab, wo kein Geist dem seinem gleich zu sein und Gewalt an ihm zu üben sich erkühnen darf. Die Schwester begehrt er zu schauen, um Vergebung oder Fluch aus ihrem Mund zu hören. Da erscheint, von der Nemesis gerufen, Astartens Schattenbild und kündigt ihm des irdischen Leides Ende an. Astartens Verzeihung, ihre Liebe, die aus dem letzten Worte Astartens: „Manfred" ihm entgegenklingt, gibt ihm den starken Geist zurück, den die Erscheinung gebrochen zu haben schien. Und wie ihn früher das Glück des Gemsenjägers nicht rührte, so bleibt er nunmehr dem verschlossen, was „an Offenbarungen und Lossprechung von Sünde" die Kirche ihm durch des würdigen Abtes

Mund anbietet. Noch einen letzten Blick auf die scheidende Sonne, den „Körpergott, des Unbekannten Stellvertreter, der sie zu seinem Abbild erkor", und es erscheint der böse Genius Manfreds, ihn zu rufen. Mit ihm und den anderen Geistern kämpft der Held den letzten Kampf, und stirbt als Sieger in den Armen des Abtes: „Fort, — geschlag'ne Feinde! Der Tod legt seine Hand an mich — nicht ihr". „So schwer ist's nicht zu sterben, alter Mann!" —

Dieses mit unbesieglicher Dichterkraft entworfene psychologische Drama zeigte unserem Meister jenen grossen Zug, der ihm selbst eigen war: das Streben zum Höchsten, das Ringen nach Ruhm und Unsterblichkeit, aber auch den grellen Widerstreit desselben mit der Wirklichkeit, in idealem, verklärtem Lichte. Den psychologischen Gehalt des Byronschen Manfred zu musikalischer Darstellung zu bringen, war demnach eine Aufgabe, wie sie Schumanns innerstem Wesen nicht besser entsprechen konnte.

Wenn man so weit gegangen ist, in Schumann ein genaues Abbild jenes Helden zu erblicken, so beruht dies auf arger Verkennung der oben entwickelten Grundidee der Byronschen Dichtung. Geradezu unbegreiflich aber erscheint es, wenn man Schumanns Krankheit in irgend welche Beziehung zu dieser Arbeit bringt und meint, „das Ereignis vom 27. Februar 1854 habe schon zur Zeit der Entstehung des ‚Manfred' seine Schatten im voraus geworfen und grade hierdurch Schumanns kompositorische Kraft aufs Ungeheure" gesteigert und seiner Musik „den Charakter einer Offenbarung" verliehen. Wohl mag, wie Hiller in dem Nachruf an Schumann sagt, der Meister seinem Genius oft mehr abverlangt haben, als dieser gewähren konnte, und will man nicht anders, so mag man Werke, in denen die Erfindungskraft weniger stark hervortritt, in der bezeichneten Weise charakterisieren: die Manfred-Musik aber ist das Produkt eines in überreicher Fülle seine schönsten Gaben ausstreuenden, reinen, ungetrübten Geistes.

Ein Meisterstück für sich ist bereits die Ouverture, die mit drei synkopierten Akkorden beginnt, gleichsam die Last der Schuld, welche Manfreds Seele bedrückt, darstellend. Die ganze Grösse dieser Seele offenbart der folgende langsame Satz, der dann, das prometheusartige Anstürmen Manfreds gegen sein Schicksal versinnbildlichend, in ein leidenschaftliches Allegro übergeht. Astartens Erscheinung beschwichtigt den grausen Tumult, der Manfreds Innere durchtobt: da rufen die drei Trompeten ihr schauerliches Wehe dazwischen, Oboen und Posaune nehmen es auf, und zum drittenmal bringt es in erschütternden Klängen das ganze

Orchester. Manfreds Erlösung und Befreiung durch den Tod bildet den Schluss dieses ergreifenden dramatischen Tonbildes. In den Gesängen der Geister legt Schumann eine glänzende Probe seines Talentes ab, musikalisch zu charakterisieren. Als Mittel dient ihm hierzu das Orchester, dem er auch in diesem Werke wieder einen bewundernswerten Farbenreichtum verliehen hat. Zu melodramatischer Gestaltung einzelner Stellen veranlasste ihn das Streben, den seelischen Vorgängen einen kräftigeren, wirksameren Ausdruck zu verleihen. Die unendliche Tiefe des psychologischen Gehaltes des Byronschen Manfred bedurfte in der That dieses verstärkten Ausdrucksmittels; die Sprache allein und für sich schien hierfür nicht ausreichend. Dazu kommt, dass die Musik das beste Mittel ist, in uns die bei Zaubererscheinungen nötige Illusion zu erregen und festzuhalten. Und so schuf unser Meister jene herrlichen Melodramen: „Erscheinung des Zauberbildes", „Rufung der Alpenfee", „Beschwörung der Astarte" und die „Ansprache" an sie; endlich „den Abschied von der Sonne". Die „Zwischenakts-Musik" (vor der zweiten Abteilung) wird man am richtigsten als eine Schilderung des stillen, friedlichen Glückes ansehen, welches im Gegensatz zu der dämonischen Natur das zufriedene, ruhige Menschenherz geniesst.

Statt der sieben Geister bei Byron führte Sch. im ersten Akt deren nur vier ein und nahm auch sonst Verkürzungen der Dichterworte vor. Der Stern, „welcher gleichsam auf einem Felsen angeheftet sichtbar wird und unbeweglich bleibt" ist Manfreds Schicksal, sein „ewig rollendes" Verhängnis. Den in der Ariman-Scene bei Byron befindlichen Parzen-Gesang komponierte Sch. merkwürdigerweise nicht. Der Chor am Schlusse: „Requiem aeternam" ist von dem Meister hinzugefügt. — Für Konzertaufführungen hat Rich. Pohl einen verbindenden Text nach den Worten des Dichters geformt. Es ist indessen bei weitem vorzuziehen, den Original-Text beizubehalten und ihn auch bei Konzertaufführungen „mit verteilten Rollen" zur Darstellung zu bringen. Scenische Aufführungen dieses herrlichen Werkes haben bereits an allen grösseren Bühnen mit bestem Erfolge stattgefunden. So wenig auch eine solche Darstellung im Sinne des Dichters lag, dem Komponisten lag der Gedanke daran keineswegs fern, wie die von Liszt 1852 in Weimar veranstaltete, erste Bühnen-Aufführung beweist. —

Mit demselben Recht, mit welchem man Goethes Faust, insbesondere dessen zweiten Teil, zur bühnenmässigen Darstellung bringt, darf man auch Schumanns **Scenen aus**

**Goethes Faust** zur dramatischen Musik rechnen. Bei dieser Auffassung, die wohl auch die Schumanns war, werden alle jene Bedenken und Vorwürfe gegenstandslos, die man gegen die Komposition einzelner Stellen (z. B.: „Nachbarin, euer Fläschchen!", der „Scene im Garten", des Monologs: „Des Lebens Pulse") erhoben hat. Dass aber diese Auffassung berechtigt ist, wird jeder vorurteilsfreie Kenner der Faust-Musik und jeder, der auch nur einmal die Wirkung derselben ganz empfunden hat, zugestehen. Sie kommt dem gleich, was Aristoteles als den moralischen Endzweck der Tragödie bezeichnet: „sie bewirkt vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften" (Lessing, Hamb. Dram., über Richard III). In wie viel höherem Grade aber der musikalische Ausdruck da, wo er berechtigt ist, das Gemüt ergreift, läutert und reinigt, als das gesprochene Wort, um so viel mehr wird auch Schumanns Musik die dramatische Idee des Faust dem Hörer näher führen und verständlicher machen, als es die Recitation oder die Lektüre vermag. Dem Meister selbst war es die grösste Freude zu hören, dass seine Musik das Verständnis des Goetheschen Textes vielen erschlossen habe.

Sch. hatte ursprünglich (1844) die Absicht, den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln (SL I, 317); die Komposition der Schlussscene des zweiten Teiles unternahm er aber deshalb zunächst, weil diese in der Goetheschen Form ohne Musik nicht zu denken ist. An die musikalische Ausführung der übrigen Scenen, soweit sie durch Musik zu einer gesteigerten Wirkung gebracht werden können, ging er später (vgl. 47 flg.) und als „Schlussstein der ganzen Faustmusik" fügte er 1853 die Ouverture zu. Die Schlussscene hatte nach Schumanns eigener Angabe (vgl. DB p. 251) 5 Jahre in seinem Pulte gelegen, vom Komponisten „selbst beinahe vergessen", bis sie die 100jährige Gedenkfeier des Geburtstages Goethes ans Licht brachte. Sie wurde am gleichen Tage (29. Aug. 1849) in Dresden, Leipzig und Weimar aufgeführt. Aus seinen Briefen sind folgende von der Faustmusik handelnde Stellen erwähnenswert: „Der Stoff, und deshalb natürlich die Musik auch, erinnert an die Peri darin, dass beide, nachdem sie lange geirrt und gestrebt, den Himmel erlangen. Im Charakter der Musik mag sich der Faust von der Peri unterscheiden — so wünscht' ich's wenigstens — wie Abend- und Morgenland. Der letzte Chor („das Ewig-Weibliche"), über den der Komponist einigemal sehr stark in Desperation geraten, und den er mehreremal komponiert, immer im Glauben, dass es noch nicht das Rechte sei, brachte in seiner ersten Gestalt beinahe den meisten Eindruck hervor — ganz un-

verhoffter Weise“ (SL II, 43). Ein Jahr später (1849) schrieb Sch. an Brendel: „Die Scene (Schluss des 2. Teiles) hat in ihrer ganzen Gestaltung einen Schlusscharakter; die einzelnen Teile sind keine ausgeführten; es muss alles rasch und rund ineinander greifen, um zur höchsten Spitze, die mir in dem ersten Auftreten der Worte: ‚Das Ewig-Weibliche‘ (kurz vor Anfang des lebhaften Schlusschores) zu sein scheint, zu gelangen“. . . „Der äussere Erfolg (bei der Leipziger Aufführung) war mir vor der Aufführung klar; ich habe keinen anderen erwartet . . . Mit dem Schlusschor, wie Sie ihn gehört haben, war ich nie zufrieden; die zweite Bearbeitung ist der, die Sie kennen, gewiss bei weitem vorzuziehen“ (vgl. Brendels Urteil über die Schlussscene NZ XXXI, 113 flg.).

Das Hauptmotiv der Ouverture ist jenes schwermütige Terzenmotiv, das aus dem Finale der C-dur Symphonie, dem D-moll Trio etc. (vgl. p. 93) bereits bekannt ist. Hier erscheint es noch viel düsterer, leidenschaftlicher, namentlich da, wo es mit der aufzuckenden akkordischen Figur in Verbindung tritt. Gretchens liebliche Erscheinung ist durch ein aus jenem Motiv herausgestaltetes sanftes Thema dargestellt; der Schluss verkündet den Sieg des Unsterblichen in Faust über das Vergängliche, jenen Triumph des Ewig-Weiblichen. Die erste Abteilung beginnt mit der Garten-Scene. Mit grosser Freiheit und Sicherheit hat Schumann hier den musikalischen Dialog gestaltet, und man wird auf dem ganzen Gebiet der dramatischen Musik kein Beispiel finden, das in dieser Hinsicht die Gartenscene überträfe. In ungezwungenstem Parlando-Tone verläuft dieser Dialog, nur da in wunderbar ergreifende Melodien übergehend, wo ein lebhaftes lyrisches Empfinden stärker hervortritt. Das Orchester ist hier recht eigentlich der Träger des Gefühlsausdrucks, wie z. B. nach den Worten: „es ist nur ein Spiel“, wo die Streichinstrumente das Motiv: „er liebt mich“ anheben. Noch sei kurz angedeutet, wie anmutig der Meister das: „er liebt mich nicht“ durch dissonierende Akkorde von dem: „er liebt mich“ abzustufen weiss, und wie unheimlich komisch durch das absteigende Motiv des Fagotts das Auftreten des Mephistopheles markiert ist. Die zweite Scene „Gretchen vor der Mater dolorosa“ ist ein erschütterndes Seelengemälde. Das kurze Gretchen-Motiv der Einleitung erscheint dann in der „Scene im Dom“ weit ausgesponnen und in den Streichinstrumenten als eine

leidenschaftlich wogende, die von Schuld gequälte, geängstigte Seele darstellende Figur angewendet. Es erschallt die Stimme des bösen Geistes und der erschütternde Dies irae-Gesang; die Steigerung (in drei Abschnitten: „Dies irae", „Judex ergo", „Quid sum miser") erreicht ihren Höhepunkt in dem leise und schaurig mahnenden letzten Abschnitte. Dem Bilde des Jammers und Elends stellt Schumann bei Beginn der zweiten Abteilung den Gesang Ariels und seiner Geister, Fausts Erwachen in lieblicher anmutiger Gegend und seinen Monolog: „des Lebens Pulse" gegenüber. Aus der Orchestereinleitung klingen Ariels (von dem Meister nicht komponierte) Worte deutlich genug hervor: „Wenn der Blüten Frühlingsregen über alle schwebend sinkt", u. s. w. (Faust II, Akt I, Sc. 1). Der Zweck des Goetheschen Prologs: Fausts Genesung zu frischer Thatkraft am Herzen der Natur, kommt durch diese Musik zu lebendigstem Bewusstsein; ja es scheint, als erweckte gerade diese Scene (der Sonnenaufgang, Fausts Erwachen) dringendes Verlangen nach der Mitwirkung der darstellenden Kunst unserer Bühne. Aus dem zweiten, dritten und vierten Akte hat Schumann nichts zur Komposition gewählt, hingegen desto mehr aus dem fünften Akte. So zunächst die Scene der „vier grauen Weiber". Es ist Mitternacht, Fausts Ende naht: gespensterhaft huschen, von den langgezogenen klagenden Tönen der Holzbläser und dem unheimlichen Tremolo-Motiv der Violen, denen sich die anderen Streichinstrumente anschliessen, begleitet, die grausigen Schattengestalten herbei, um das Sterbliche Faustens zu zerstören. Die grinsende Lustigkeit der Gespenster, die eisige Kälte, die den Gesang der „Sorge" durchzieht, das feierliche Des-Dur mit Posaunenbegleitung, welches Fausts erhabene Ruhe auch dem Todesgedanken gegenüber so wunderbar zum Ausdruck bringt, Fausts Erblindung, sein neuer Aufschwung („im Innern leuchtet helles Licht") bezeichnen die charakteristischsten Stellen dieser Scene. In der folgenden: „Fausts Tod" ist die Wirkung noch überboten. Treu und gewissenhaft folgt hier der Komponist den Spuren des Dichters, das Grauenvolle der entsetzlichen Lemurengestalten durch die Musik nur soweit mildernd, dass es die dichterische Wahrheit nicht zerstört, sondern erhebt und idealisiert. Nichts

ist hier unschön oder nur bizarr; der teuflische Humor des Mephistopheles wie die grauenhafte Geschäftigkeit der Spaten in der Hand der Lemuren ist ebenso getroffen wie die Stimmung in Fausts letztem Monologe; und die letzten Worte des Chores (der Eintritt des Ges-dur auf: „die Uhr steht still . . der Zeiger fällt . . es ist vollbracht“) mit dem Nachspiel des Orchesters in dem feierlichen C-dur zählt zu jenen höchsten Momenten, die man treffend als „Offenbarungen“ zu bezeichnen pflegt. Die dritte Abteilung fasste Schumann unter dem Namen „Fausts Verklärung“ zusammen. Mit dem Gesang der heiligen Anachoreten beginnend, dem der Gesang des auf- und abschwebenden Pater Ecstaticus folgt (vergl. die auf- und abschwebende Figur des Solo-Violoncello), erreicht diese Abteilung den Höhepunkt in der tonmalerischen Darstellung der luftigen Welt seliger Geister und der Wiedergabe ihrer Gesänge. Die Chöre der „vollendeten“ Engel in der höheren Atmosphäre heben sich wirkungsvoll von den dichter geformten und fester gegliederten Chören der jüngeren Engel („Nebelnd um Felsenhöh'“) ab, bis endlich der Chor der seligen Knaben zu der Wiederkehr des „Gerettet ist das edle Glied“ überleitet. Die nächste Scene des Doktor Marianus führt in diejenige Region des Himmels, die der Wohnsitz der Gottesmutter Maria, der „Höchsten Herrscherin der Welt“, ist. Himmlische Harfenklänge in der That sind es, welche den anmutigen, weihevollen Gesang des Dr. Marianus umspielen. Man wird hierbei unwillkürlich an Raphaels Sixtina erinnert und fragt sich, ob nicht der Gedanke an sie unserem Meister bei der Komposition dieser Scene vorgeschwebt habe. — Unter den Büsserinnen erscheint Gretchen, von der Mater Gloriosa „zu höheren Sphären“ erhoben, in die Faust nachfolgen soll. Der Schlusschor ist ein achtstimmiger Doppelchorsatz. Die zweite Bearbeitung desselben, nach Schumanns Ansicht „der ersten vorzuziehen“, mag den Vorteil haben, dass das Thema: „das Ewig-Weibliche“ frischer gebildet ist; dennoch bringt die erste Bearbeitung, wie bei den Aufführungen des Werkes vielfach erprobt worden ist, das Ganze wirkungsvoller zum Abschluss. Was früher über die Chorkompositionen Schumanns im allgemeinen

gesagt wurde, gilt in vollstem Masse von dieser grossartig gestalteten Schlussnummer.

Die Entstehungsgeschichte der **„Genoveva“**, der einzigen Oper, die Schumann hinterlassen hat, ist oben ausführlich dargestellt worden. Bezüglich der Textgestaltung sei hier erwähnt, dass der Komponist viele wichtige Züge aus Tiecks Drama: „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ entliehen hat. Die Anfangsscene des ersten Aktes, die ganze historische Situation (Karl Martell und sein Kampf gegen Abdorrhaman), der Bischof Hidulfus, die geschwätzige Amme — eine der Lieblingsfiguren Tiecks (vgl. Romeo und Julie von Tieck und die Gertrud in der „Genoveva“) —, das Finale des ersten Aktes, das Duett zwischen Golo und Genoveva, (namentlich die entscheidenden Worte Genovevas: „ehrloser Bastard“) und vieles andere, sowohl im allgemeinen als in den Einzelheiten des Textes, stammt aus Tieck. Die Grundzüge der dramatischen Handlung aber sind Hebbels Genoveva (Hamburg bei Hoffmann & Campe 1843) nachgebildet, und auch aus diesem Drama ist eine grosse Anzahl von Stellen, z. B. der Anfang des Finales im dritten Akt, namentlich aber der Text der Golopartie oft genug fast wörtlich entlehnt. Dass aus solchen kompilatorischen Arbeiten ein einheitliches dramatisches Ganze nicht entstehen konnte, kann nicht befremden. Indessen würde man in Rücksicht auf so viele andere höchst mangelhafte Operntexte darauf keinen besonders grossen Wert legen, wenn nur der Text wenigstens im Ganzen und Grossen anziehend und wirkungsvoll gestaltet wäre. Meines Erachtens ist dies aber keineswegs der Fall. Die Handlung führt uns, von der Märtyrerin Genoveva — einer ganz und gar undramatischen Gestalt — abgesehen, ausser Drago und der untergeordneten Partie des Siegfried, nur Personen niedrigster Sinnesart vor. Ja selbst Golo, der eigentliche Held der Oper, macht hiervon kaum eine Ausnahme. Als die erste verhängnisvolle That unbezwinglicher Leidenschaft gethan ist (er küsst die in seinen Armen liegende, ohnmächtige Genoveva), erfasst ihn bittere Reue und heftiger Seelenschmerz. Es treibt ihn hinweg von der Stelle, wo die weilt, die ihm den Frieden raubt. Da erscheint Margarete, früher seine Amme, ein wahrer Abschaum der Menschheit, von der er sich, trotz-

dem er den grössten Abscheu gegen sie empfindet, ja sogar sie erdrosseln will, alsbald willig umgarnen lässt. Wie anders haben Hebbel und Tieck diesen Charakter gestaltet! Wie trefflich weiss jener demselben wenigstens den Schein eines „heiligen Rechtes“ auf Genovevas Liebe zu geben (Akt 1, Scene 1), und wie breit und psychologisch glaubhaft hat dieser in einer Reihe von Scenen den gährenden Prozess in Golos Seele dargestellt! Es folgt die erste Scene des zweiten Aktes, eine abstossend wirkende Situation, die jedes Gefühl verletzt: In Genovevas stille Klage mischt sich der rohe Lärm des Hof-„Gesindels“, und weder Genoveva, noch der biedere Drago, noch Golo wehrt demselben. Von gewaltiger dramatischer Kraft ist hingegen die folgende Scene (Golos und Genovevas Duett), in der die unbezähmbare Leidenschaft Golos so heftig zum Ausbruch kommt, dass Genoveva in äusserster Bedrängnis ihm das Wort „ehrloser Bastard“ entgegen schleudert. Golos Fluch, der die Scene beschliesst, das Zusammenbrechen seines Inneren übt eine erschütternde Wirkung aus. Doch schon die nächste Scene bringt wieder eine Folge von unangenehm wirkenden Situationen. Golo hat, um Rache an Genoveva zu üben, den biederen Drago zum Opfer ausersehen: um ihn von Genovevas angeblicher Untreue zu überzeugen, verleitet er ihn, im Schlafzimmer versteckt dem angeblichen „Liebespaar“, Genoveva und dem jungen Kaplan, zu lauschen. Da dringt der rohe Haufe des Hofgesindes in das Zimmer: Drago wird gefunden und von Golo, ehe jener noch ein Wort hervorbringen kann, erschlagen, Genoveva aber zum Turme geschleppt. Der dritte Akt spielt in einer Herberge zu Strassburg, wo der verwundete Siegfried von Margareta durch Zaubertränke, die der Genesung Einhalt thun, von der Rückkehr auf seine Burg abgehalten wird. Golo erscheint mit einem Briefe des Hauskaplans, der diesmal die Rolle des Berichterstatters von Genovevas Untreue spielt. Um die Wahrheit zu erfahren, verlangt Siegfried Margaretens Zauberspiegel zu sehen. Trugbilder stellen ihm seine Gattin in sträflichem Umgang mit Drago vor Augen; voller Wut zertrümmert er den Spiegel, aus dessen Scherben Dragos Geist sich erhebt, der dem Weibe mit dem Feuertode droht, wenn sie nicht dem inzwischen nach der Burg geeilten Sieg-

fried verkündet, was sie an ihm gefrevelt. Die Megäre, vordem ein Teufel an Bosheit, will jetzt plötzlich vor Angst und Verzweiflung vergehen und fleht „des Himmels Erbarmen" an. Ihre Rufe: „Rettung! Hilfe! Siegfried!" künden an, dass sie Dragos Geist gehorsam sein will! Der letzte Akt zeigt uns Genoveva von den Spiessgesellen in eine wilde Felsengegend geführt; von den Mördern auf Augenblicke verlassen, erblickt sie ein Kreuz mit einem Muttergottesbilde, von dem ein rosiger Glanz sich über sie ergiesst, während unsichtbare Stimmen ihr Frieden verkündigen. Die folgende Scene, in der Golo Genoveva über „Dragos Nachtbesuch" befragt und den letzten Versuch macht, sie sich zu gewinnen, wirkt wiederum peinlich; es folgt das Ringen mit den Mördern: Genoveva bietet, sich an das Kreuz klammernd, Widerstand; da erscheint, von schmetternden Hornfanfaren angekündigt, Siegfried, den Margareta zu der Stätte geführt hat. Im Festzuge wird Genoveva zur Kirche geführt und von Hidulfus begrüsst.

Schumann war fest davon überzeugt, dass jede Note in seiner Genoveva „dramatische Musik" sei, und erklärte, er würde die Oper in das Feuer werfen, wenn er sich überzeugen könnte, dass die Vorwürfe, die man der Musik mache, gerecht seien. (NZ Bd. 1858 Brendels Besprechung der W.-schen Schumann-Biographie.) Und in der That wird man dem abfälligen Urteile, das ein sonst so begeisterter Schumann-Verehrer wie Hanslick über Genoveva gefällt hat, kaum beipflichten können. Von einem „Erlahmen der schöpferischen Kraft" nämlich wird man bei diesem Werke kaum reden können. Schon die Ouverture zeigt eine so wunderbare, jugendlich frische Kraft der Erfindung, dass man ihr neben der Manfred-Ouverture den Preis vor allen anderen Ouverturen der Nachzeit Beethovens zuerkennen muss. Auf dem Gebiet des Oratoriums war Schumanns erstes Unternehmen sofort gelungen: dort konnte seine tief innerliche, lyrische Natur vollkommen zur Geltung kommen, ja auch im „Manfred" und im „Faust" fand er eine solche Fülle psychologischer Momente, für die kein anderer einen so reichhaltigen ergiebigen Melodienquell in sich trug als Schumann. Anders stand es mit ihm auf dem Gebiete der rein

dramatischen Musik, namentlich einem Genovevatexte gegenüber, der, lediglich auf äusseren dramatischen Wirkungen aufgebaut, nicht bloss jeder höheren psychologischen Entwickelung entbehrte, sondern sogar den Grundprinzipien eines normalen Seelenlebens schnurstracks zuwider lief. Aus diesem Missverhältnis zwischen Stoff und Schumanns absolut musikalischem Wesen ist es allein schon erklärbar, dass seine „Genoveva" hinter dem erwarteten Eindruck zurückblieb. Die Musik aber ist keineswegs undramatisch, ja sie erhebt sich stellenweise zu gewaltiger dramatischer Kraft und Grösse, so in dem Duett zwischen Golo und Genoveva: „Wenn ich ein Vöglein wär", im Finale des zweiten Aktes: „Sacht, sacht aufgemacht", in dem dritten Akt, wo die Zaubergesänge wahre Perlen Schumannscher Musik sind, namentlich aber in der Erscheinung des Dämons, und im vierten Akt, wo der Kampf mit den Mördern und die nahende Erlösung und Befreiung Genovevas einen vollendeten musikalischen Ausdruck gefunden haben. Dazu kommen die Monologe (Arien), in denen sich das lyrische Empfinden in herrlichen Melodien ergiesst; so namentlich die Arie Golos im ersten Akt und das Gebet der Genoveva im dritten „O du, der über Alle wacht"; sie dürfen getrost den schönsten Stellen aus den besten unserer deutschen Opern an die Seite gestellt werden. Und auch das ist ein Hauptvorzug der Genoveva-Musik, dass ihr die formelhaften und störenden Recitative fehlen und an deren Stelle wirkliche musikalische Deklamation getreten ist. Nur in einem Punkte steht die Genoveva-Musik nicht auf der Höhe dramatischer Musik. Sie bietet zu wenig dramatische Bilder. Unvermittelt schliessen sich die heterogensten Scenen aneinander (vgl. A. I. Scene 6 und 7), fast ohne jedes Zwischenspiel, und für die Entfaltung scenischer Bilder hat der Komponist erst am Schlusse Raum gefunden. Der Mangel jenes Vorbereitens und Nachklingens der dramatischen Situation in Form orchestraler lyrischer Stimmungsbilder gibt der Oper etwas Unstätes und Unruhiges und mag ebenfalls die Wirkung beeinträchtigen. Auch das muss zugegeben werden, dass die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen nicht scharf genug durchgeführt ist. Zwar sieht man in den Scenen Margaretas und Dragos das Bestreben, leben-

dige Gestalten zu schaffen, sonst aber ist die Charakterzeichnung bei allen Personen hinsichtlich ihrer Motive ziemlich gleichmässig und etwas grau in grau gehalten. Trotz alledem birgt die Partitur der Genoveva eine solche Fülle von kostbaren Juwelen, dass damit reichlich die Mängel aufgewogen werden, die meines Dafürhaltens in erster Linie der Text bietet. Freilich muss es nach dem Ausgeführten wunderbar und auffällig erscheinen, dass Schumann sich entschloss, solchen Text zu komponieren. Allein bedenkt man das lange Schwanken vor der Wahl des Stoffes, die Unmöglichkeit einen besseren Stoff von einem bedeutenden Dichter zu erhalten, wie auch die ursprüngliche Absicht, die Hebbelsche Genoveva zu komponieren, an deren Stelle dann notgedrungen jenes Konglomerat aus Hebbel und Tieck treten musste; erwägt man ferner den unbesiegbaren Drang eine Oper zu schaffen, so sind dies der Gründe genug, die Schumanns Entschluss, jenen Text zu komponieren, erklärbar machen.

Über die Oper schrieb Schumann (SL II, p. 68): „Besondere Schwierigkeiten in musikalischem Betracht bietet die Oper auch nicht, ebensowenig wie Stimmenvolubilität; dagegen wünsche ich ihr empfindende Sänger, die die Wirkung aber in etwas anderem suchen als in der Koloratur, vor allem dramatische, die auch lebendig darzustellen vermögen . . . Ich denke auch den Schluss der Oper zu ändern: der Bischof Hidulfus darf da zum Schluss nicht noch einmal singen“. —

# Schluss.

## Schumanns Persönlichkeit.

Ein Bild der äusseren Erscheinung Schumanns und seiner hervorstechendsten Charakterzüge als Mensch möge das, was in Vorstehendem über das Leben, Wirken und Schaffen des Künstlers gesagt worden ist, ergänzen und beschliessen. — Schumann war von stattlicher, kräftiger, über die mittlere Grösse hinaus gehender Statur. Das stark gebaute Haupt umfloss reichliches, zu beiden Seiten herabwallendes, dunkelbraunes Haar und umrahmte ein volles, rundes Gesicht mit wenig markierten Zügen von durchaus freundlichem, wohlthuendem Eindruck. Die blauen Augen mit ihrem so oft von der Aussenwelt abgekehrten Blicke und dem träumerischen Glanze schienen nicht selten wie halb geschlossen, während die Lippen, häufig wie zum Pfeifen zugespitzt, mit ihren fein geschwungenen Linien den freundlichen Eindruck des Gesichts noch lebendiger hervorhoben. Eine weisse, zarte Hand führte ab und zu eine Lorgnette an das kurzsichtige Auge. Die Haltung des Körpers war bis in die letzten Jahre hinein eine aufgerichtete und würdevolle, der Gang indessen etwas weich und nachlässig. Wenn er sprach, schien sein Organ schwach und tonlos; kurze, abgebrochene Sätze, von einem freundlichen Lächeln und Kopfnicken nicht selten begleitet, waren seine gewohnte Redeform; wenn hingegen innere Erregung oder irgend ein lebhaftes Interesse seine gewöhnliche Zurückhaltung beseitigte, so war seine Rede fliessend, ja wahrhaft begeisternd. In seinem ganzen Wesen lag Anderen und namentlich ihm Fremden gegenüber etwas Vornehmes, Aristokratisches, das gewöhnliche Naturen von ihm fernhielt; seinen Freunden und Vertrauten hingegen erschloss er sich mit vollster Hingabe. Schien er bisweilen

allzu schweigsam, so war doch sein Inneres immer auf das lebhafteste beschäftigt und nichts weniger als teilnahmslos, wie ihm denn überhaupt geistige Beschäftigung, sei es Lektüre oder musikalische Meditation, zu all' und jeder Stunde Lebensbedürfnis war. Bei der Arbeit selbst bewies er bewunderungswürdige Ausdauer; selbst das Spazierengehen, das ihm sonst eine unerlässliche Gepflogenheit war, vergass er, wenn ihn eine Arbeit lebhaft beschäftigte. — So empfänglich Schumann sich für jede warme Teilnahme an seinem Schaffen zeigte, und so wenig er der Anerkennung und des Lobes entbehren konnte, so gern und freudig brachte er seinerseits den Zoll aufrichtigster Würdigung jedem dar, der ihm desselben würdig erschien. Gerade dieses seiner Natur eingepflanzte Wohlwollen anderen gegenüber machte ihn zum musikalischen Kritiker wie geschaffen, und es ist bewundernswert, wie er unermüdlich thätig war, jungen Talenten den Weg zur Öffentlichkeit zu bahnen, sei es durch Verwendung für dieselben bei den Verlegern, oder durch eingehende kritische Besprechung ihrer musikalischen Produktionen. Gegen die grossen Meister seiner Kunst besass er die unbedingteste, gegen Bach, Beethoven und Mozart sogar eine unbegrenzte Verehrung; ihren Werken gegenüber zeigte er eine wahrhaft rührende Bescheidenheit. Bach war ihm einfach „inkommensurabel“ und Beethoven zu gewaltig und unnahbar, als dass er es gewagt hätte, die Feder anzurühren, um über dessen Werke ausführlich seine Meinung zu äussern. Ausser wenigen Worten über die F-dur Symphonie, der Fastnachtsrede Florestans nach Aufführung der „Neunten“ und einer kurzen Anzeige einiger Lieder aus Beethovens Nachlass (vgl. Erler S L II, 286) hat Schumann nichts über den Meister geschrieben. Nach Beethovens Tode galt ihm Cherubini als der erste Meister unter den Lebenden. Wie hoch er Schubert und Mendelssohn verehrte, ist bereits wiederholt erwähnt worden; von seiner Bewunderung für letzteren konnte ihn selbst dessen ausgesprochene geringe Sympathie für seine C-dur Symphonie nicht abbringen. Für Berlioz, Hiller, Bennett, Gade, Franz und viele andere trat Schumann energisch in die Schranken und selbst vor Hirschbachs Kompositionen verleugnete er, wie oben er-

wähnt, seine Achtung nicht. Indessen war er nicht blind in seiner Bewunderung, und wo sich bei ihm mit der Zeit über den einen oder anderen Komponisten ein anderes, richtigeres Urteil herausgebildet hatte, zögerte er nicht, seinen Irrtum zu bekennen und das Gesagte zurückzunehmen oder doch zu modifizieren. Mit dem Wohlwollen verband sich eben bei Schumann eine Wahrheitsliebe, wie sie nur selten zu finden ist. War ihm z. B. auch Richard Wagner vielleicht weniger sympathisch, und infolgedessen sein erstes Urteil über den „Tannhäuser" keineswegs günstig, so widerrief er gleichwohl nach mehrmaligem Hören der genannten Oper offen und ehrlich seine ausgesprochene erste Meinung; und auch Meyerbeers „Hugenotten", die er anfangs durchaus abfällig beurteilt hatte, lernte er mit der Zeit höher schätzen, und er verfehlte nicht, seine frühere Meinung zu berichtigen. Jedenfalls steht so viel fest, dass es ihm unmöglich gewesen wäre, „ein Wort zu sprechen, was er nicht wirklich so meinte"; und so ist es erklärlich, dass seine Wahrheitsliebe unter Umständen zur Schroffheit ausarten konnte. Was ihn aber vor allem zum Kritiker und musikalischen Schriftsteller befähigte, waren seine ausgebreiteten allgemein wissenschaftlichen, wie spezifisch musikalischen Kenntnisse und die bewundernswerte Gabe dichterischer Phantasie. Manche seiner Jugendbriefe und viele Aufsätze in den „Gesammelten Schriften" könnte man, wenn man von dem rein musikalischen Inhalt absieht, getrost als eine Bereicherung unserer deutschen National-Litteratur bezeichnen: so vollendet in der Form, so geistvoll in der Erfindung, so tief durchdacht und klar in ihrem Inhalt sind dieselben.

Schumanns in sich geschlossene, dem Äusseren ab- und rein dem Inneren zugewandte Natur offenbarte sich auch in seinen religiösen und politischen Ansichten: „wer seine Religion hinter einen Namen stecken will und sie im Namen sucht, hat bestimmt keine; die schönste Religion ist: gut und fromm zu sein; ob sie nun ein Katholik oder Protestant hat, ist Eins". Diese Worte, die einst ein katholisches Mädchen in Capellen (am Rhein) zu dem jungen Schumann sagte (JB 55), enthalten sein eigenes religiöses Glaubensbekenntnis. Sein politisches legte er in den Märschen „1849" (Op. 76) nieder.

Im übrigen war er eine durchaus gemütvolle Natur, selten erregt, dann aber wieder leicht versöhnt; schnell — namentlich in der Jugendzeit — zu Thränen der Begeisterung und wärmster Empfindung gerührt, und dann wieder frisch und unverzagt, der Welt und ihrem Ungemach Trotz bietend. „Er hatte", so schreibt eine Schwägerin Schumanns (Frau Rätin Therese Fleischer) an Jansen (DB p. 227) „ein reines, edles, warmes, vertrauensvolles Gemüt, — er liebte, weil er lieben musste; in seiner Liebe erschloss sich die ganze Reinheit seiner Seele, jede gewöhnliche Regung war ihm dabei fremd. . . . alles andere was ihm begegnete, sah er vertrauend mit den reinen Augen dieser Liebe an." —

So war denn in Schumann der Mensch vollkommen eins mit dem Künstler; die Kunst war seines Lebens Sonne. Mit ihr sank auch sein Leben dahin, das unauflöslich an sie gekettet war. Und so mochte denn Schumann am Ende seiner Laufbahn von seiner Kunst mit vollstem Rechte sagen, was Manfred der sinkenden Sonne zuruft:

. . . „Dir gehörte<br>
„Mein erster Blick der Lust und Liebe, nimm<br>
„Denn auch den letzten; nicht bestrahlst du gern<br>
„Den, dem des warmen Lebens Gabe ward<br>
„Verhängnisvoll. Sie sank: ich folge ihr!"

Geraume Zeit schon deckt die kühle Scholle des Meisters sterbliche Hülle; aber ewig lebt und unsterblich, was er in Tönen dichtete, in dem Herzen der deutschen Nation, der er wie wenig andere Tondichter so ganz zu eigen gehört. — Von Robert Schumann gilt daher in des Wortes vollster Bedeutung, was Deutschlands grösster Dichter singt:

„. . . wer den Besten seiner Zeit genug gethan,<br>
„Der hat gelebt für alle Zeiten."

Musikalische

# Haus- und Lebens-Regeln

verfasst von

**Robert Schumann.**

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kukuk — forsche nach, welche Töne sie angeben.

---

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleissig spielen. Es giebt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühte man sich täglich das A-B-C möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.

---

Man hat sogenannte „stumme Claviaturen“ erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, dass sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen.

---

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster.

---

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie.

---

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbass, Contrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust.

---

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb

---

Schleppen und eilen sind gleich grosse Fehler.

---

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmässig vorzutragen.

---

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten.

---

Nicht allein mit den Fingern musst du deine Stückchen können, du musst sie dir auch ohne Clavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, dass du nicht allein die Melodie einer Composition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtniss festzuhalten vermagst.

---

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hülfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen!

---

Du musst es so weit bringen, dass du eine Musik auf dem Papier verstehst.

---

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört.

---

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu.

---

Legt dir Jemand eine Composition zum ersten Male vor, dass du sie spielen sollst, so überlies sie erst.

---

Hast du dein musikalisches Tagewerk gethan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten.

---

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müsste hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte.

---

Mit Süssigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muss die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese.

---

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Werth.

---

Schlechte Compositionen musst du nicht verbreiten, im Gegentheil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen.

---

Du sollst schlechte Compositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören.

---

Such' es nie in der Fertigkeit der sogenannten Bravour. Suche mit einer Composition den Eindruck hervorzubringen, den der Componist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild.

---

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die grösste Schmach, die du der Kunst anthust.

---

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere, du ersparst dir dadurch viel Zeit.

---

Du musst nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen.

---

Lass dich durch den Beifall, den sogenannte grosse Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr werth, als der des grossen Haufens.

---

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den Niemand achtet.

---

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie Etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest.

---

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit Anderen zusammen musiciren kannst, in Duos, Trios etc. Dies macht dein Spiel fliessend, schwungvoll. Auch Sängern accompagnire oft.

---

Wenn Alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle.

---

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, dass es noch andere und ebenso schöne giebt. Bedenke auch, dass es Sänger giebt, dass im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt.

---

Wenn du grösser wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen.

---

Spiele fleissig Fugen guter Meister, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperirte Clavier“ sei dein täglich Brod. Dann wirst du gewiss ein tüchtiger Musiker.

---

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen.

---

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleissig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien!

---

Von Sängern und Sängerinnen lässt sich Manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht Alles!

---

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von Oben, das du mit Anderen zu theilen hast.

---

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit curiren.

---

Ein schönes Buch über Musik ist das: „Ueber Reinheit der Tonkunst“ von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst.

---

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.

---

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel.

---

Singe fleissig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.

---

Was heisst denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir

Jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei eiuem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weisst, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast.

---

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von Oben. Aber es lässt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, dass du dich einsiedlerisch Tage lang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, dass du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, dass du viel mit Chor und Orchester verkehrst.

---

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen.

---

Höre fleissig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.

---

Uebe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen.

---

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen.

---

Gute Opern zu hören, versäume nie.

---

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurtheil.

---

Urtheile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Composition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studirt sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden.

---

Bei Beurtheilung von Compositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht!

---

„Melodie“ ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiss, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfassliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an; des dürftigen Einerlei's namentlich neuerer italienischer Opernmelodien wirst du hoffentlich bald überdrüssig.

---

Suchst du dir am Clavier kleine Melodien zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Clavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt.

---

Fängst du an zu componiren, so mache Alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probire es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf Andere wirken.

---

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnissvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasirst.

---

Verschaffe dir frühzeitig Kenntniss vom Dirigiren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im Stillen mit zu dirigiren, sei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich.

---

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften.

---

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.

---

Durch Fleiss und Ausdauer wirst du es immer höher bringen.

---

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Werth in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich.

---

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zu Wege gebracht.

---

Die Kunst ist nicht da, um Reichthümer zu erwerben. Werde nur ein immer grösserer Künstler; alles Andere fällt dir von selbst zu.

---

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.

---

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.

---

Es meinte Jemand, ein vollkommener Musiker müsse im Stande sein, ein zum ersten Mal gehörtes, auch complicirteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann.

---

Es ist des Lernens kein Ende.

---

# Verzeichniss der Werke

von

# ROBERT SCHUMANN.

Die Daten sind aus dem von Alfred Dörffel angefertigten Verzeichniss der Werke Schumann's mit Genehmigung des Verlegers, Herrn E. W. Fritzsch, aufgenommen.

Op. 1. *Thème sur le nom Abegg varié pour le Pianoforte.*
Componirt 1830. Erschienen im Juli 1832. — Edition Peters No. 2315.

Op. 2. *Papillons pour le Pianoforte seul.*
Componirt 1829 und 1831. Erschienen im Juli 1832. — Ed. P. 2315.

Op. 3. *Studien für Pianoforte nach Capricen von Paganini bearbeitet.*
Componirt 1832. Erschienen im December 1832. — Ed. P. 2323.

Op. 4. *Intermezzi per il Pianoforte.*
Componirt 1832. Erschienen im September 1833. — Ed. P. 2317.

Op. 5. *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck für Pianoforte.*
Componirt 1833. Erschienen im September 1833. — Ed. P. 2318.

Op. 6. *Die Davidsbündler. Charakterstücke für Pianoforte.*
Componirt 1837. Erschienen im Februar 1838. — Ed. P. 2306.

Op. 7. *Toccata pour le Pianoforte.*
Componirt 1830, umgearbeitet 1833. Erschienen im Mai 1834. — Ed. P. 2316.

Op. 8. *Allegro pour le Pianoforte.*
Componirt 1831. Erschienen im März 1835. — Ed. P. 2316.

Op. 9. *Carnaval. Scènes mignonnes composées pour le Pianoforte sur quatre notes.*
Componirt 1834 und 1835. Erschienen im September 1837. — Ed. P. 2307.

Op. 10. *VI Etudes de concert pour le Pianoforte composées d'après des Caprices de Paganini.*
Componirt 1833. Erschienen im September 1835. — Ed. P. 2324.

Op. 11. *Grande Sonate pour le Pianoforte. Dédiée à Mademoiselle Clara Wieck.*
Componirt 1835 (begonnen 1833). Erschienen im Juni 1836. — Ed. P. 2326.

Op. 12. *Fantasiestücke für Pianoforte.*
Componirt 1837. Erschienen im März 1838. — Ed. P. 2309.

Op. 13. *Etudes symphoniques pour le Pianoforte. Dédiées à son ami William Sterndale Bennett.*
Componirt 1834. Erschienen im August 1837. — Ed. P. 2313.

Op. 14. *Concert sans Orchestre pour le Pianoforte. Dédié à Monsieur Ignace Moscheles.*

Componirt 1835. Erschienen im November 1836. — Ed. P. 2327.

Op. 15. *Kinderscenen für Pianoforte.*

Componirt 1838. Erschienen im September 1839. — Ed. P. 2301, zu 4 Händen 2356.

Op. 16. *Kreisleriana. Phantasieen für Pianoforte. Herrn Friedrich Chopin zugeeignet.*

Componirt 1838. Erschienen im October 1838. — Ed. P. 2310.

Op. 17. *Fantasie für Pianoforte. Herrn Franz Liszt zugeeignet.*
Componirt 1836. Erschienen im April 1839. — Ed. P. 2314.

Op. 18. *Arabeske für Pianoforte.*

Componirt 1839. Erschienen im August 1839. — Ed. P. 2304.

Op. 19. *Blumenstück für Pianoforte.*

Componirt 1839. Erschienen im August 1839. — Ed. P. 2304.

Op. 20. *Humoreske für Pianoforte.*

Componirt 1839. Erschienen im August 1839. — Ed. P. 2311.

Op. 21. *Novelletten für Pianoforte. Herrn Adolph Henselt zugeeignet.*
Componirt 1838. Erschienen im Juli 1839. — Ed. P. 2308.

Op. 22. *Sonate Nr. II für Pianoforte.*

Componirt 1835 (begonnen 1833), der letzte Satz Ende 1838. Erschienen im October 1839. — Ed. P. 2326.

Op. 23. *Nachtstücke für Pianoforte.*

Componirt 1839. Erschienen im Juni 1840. — Ed. P. 2320.

Op. 24. *Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte. Mademoiselle Pauline Garcia zugeeignet.*

1. *Morgens steh' ich auf und frage.* 2. *Es treibt mich hin, es treibt mich her.* 3. *Ich wandelte unter den Bäumen.* 4. *Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein.* 5. *Schöne Wiege meiner Leiden.* 6. *Warte, warte, wilder Schiffmann.* 7. *Berg' und Burgen schau'n herunter.* 8. *Anfangs wollt' ich fast verzagen.* 9. *Mit Myrthen und Rosen.*

Componirt 1840. Erschienen im Mai 1840. — Ed. P. 2384.

Op. 25. *Myrthen. Liederkreis für Gesang und Pianoforte. „Seiner geliebten Braut.“*

1. Widmung von F. Rückert. 2. Freisinn von Goethe. 3. Der Nussbaum von J. Mosen. 4. Jemand von R. Burns. 5. *Sitz' ich allein, wo kann ich besser sein* von Goethe. 6. *Setze mir nicht, du Grobian* von Goethe. 7. Die Lotosblume von H. Heine. 8. Talismane von Goethe. 9. Lied der Suleika von Goethe. 10. Die Hochländer-Wittwe von R. Burns. 11. *Mutter, Mutter, glaube nicht* von F. Rückert. 12. *Lass mich ihm am Busen hangen* von F. Rückert. 13. Hochländers Abschied von R. Burns. 14. Hochländisches Wiegenlied von R. Burns. 15. *Mein Herz ist schwer* von Lord Byron. 16. Räthsel von Lord Byron. 17. *Leis' rudern hier, mein Gondolier* von Th. Moore. 18. *Wenn durch die Piazzetta* von Th. Moore. 19. Hauptmanns Weib von R. Burns. 20. Weit, weit von R. Burns. 21. Was will die einsame Thräne von H. Heine. 22. Niemand von R. Burns. 23. Im Westen von R. Burns. 24. Du bist wie eine Blume von H. Heine. 25. *Ich sende einen Gruss wie Duft* von F. Rückert. 26. *Hier in diesen erdbeklommnen Lüften* von F. Rückert.
Componirt 1840. Erschienen im October 1840. — Ed. P. 2386.

Op. 26. *Faschingsschwank aus Wien. Fantasiebilder für Pianoforte.*

Componirt 1839. Erschienen im September 1841. — Ed. P. 2312.

Op. 27. *Lieder und Gesänge (Heft I) für eine Singstimme und Pf.*

1. Sag' an, o lieber Vogel mein von F. Hebbel. 2. Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb' von R. Burns. 3. Was soll ich sagen von A. v. Chamisso. 4. Jasminenstrauch von F. Rückert. 5. Nur ein lächelnder Blick von G. Zimmermann.

Componirt 1840. Erschienen im Mai 1849. — Ed. P. 2384.

Op. 28. *Drei Romanzen für Pianoforte.*

Componirt 1839. Erschienen im October 1840. — Ed. P. 2304.

Op. 29. *Drei Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte.*

1. Ländliches Lied Ed. P. 2392. 2. *In meinem Garten die Nelken.* Ed. P. 2393. 3. Zigeunerleben. Ed. P. 2289.

Componirt 1840. Erschienen im März 1841.

Op. 30. *Drei Gedichte von Emanuel Geibel für eine Singstimme u. Pf.*

1. Der Knabe mit dem Wunderhorn. 2. Der Page. 3. Der Hidalgo.

Componirt 1840. Erschienen im April 1841. — Ed. P. 2384.

Op. 31. *Drei Gesänge von Adalb. v. Chamisso für eine Singstimme und Pianoforte.*

1. Die Löwenbraut. 2. Die Kartenlegerin. 3. Die rothe Hanne.

Componirt 1840. Erschienen im April 1841. — Ed. P. 2384.

Op. 32. *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette für Pianoforte.*

Componirt 1838 und 1839. Erschienen im April 1841. — Ed. P. 2319.

Op. 33. *Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang.*

1. Der träumende See von J. Mosen. 2. Die Minnesänger von H. Heine. 3. Die Lotosblume von H. Heine. 4. Der Zecher als Doctrinär von J. Mosen. 5. Rastlose Liebe von Goethe. 6. Frühlingsglocken von Reinick.

Componirt 1840. Erschienen im Mai 1842.

Op. 34. *Vier Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte.*

1. Liebesgarten von Reinick. 2. Liebhabers Ständchen von R. Burns. 3. Unter'm Fenster von R. Burns. 4. Familiengemälde von A. Grün.

Componirt 1840. Erschienen im März 1841. — Ed. P. 2392.

Op. 35. *Zwölf Gedichte von Justinus Kerner für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Lust der Sturmnacht. 2. Stirb, Lieb' und Freud'! 3. Wanderlied. 4. Erstes Grün. 5. Sehnsucht nach der Waldgegend. 6. Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes. 7. Wanderung. 8. Stille Liebe. 9. Frage. 10. Stille Thränen. 11. Wer machte dich so krank? 12. Alte Laute.

Componirt 1840. Erschienen im Juli 1841. — Ed. P. 2383 u. 2384.

Op. 36. *Sechs Gedichte von Reinick für eine Singstimme mit Pf.*

1. Sonntags am Rhein. 2. Ständchen. 3. Nichts Schöneres. 4. An den Sonnenschein. 5. Dichters Genesung. 6. Liebesbotschaft.

Componirt 1840. Erschienen im August 1842. — Ed. P. 2383 u. 2384.

Op. 37. *Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von Robert und Clara Schumann.*

No. 2, 4 und 11 sind von Clara Schumann componirt.

1. *Der Himmel hat eine Thräne geweint.* 2. *Er ist gekommen in Sturm und Regen.* 3. *O ihr Herren, o ihr werthen.* 4. *Liebst du um Schönheit.* 5. *Ich hab' in mich gesogen.* 6. *Liebste, was kann denn uns scheiden?* 7. *Schön ist das Fest des Lenzes.* 8. *Flügel! Flügel! um zu fliegen.* 9. *Rose, Meer und Sonne sind ein Bild.* 10. *O Sonn', o Meer, o Rose.* 11. *Warum willst du And're fragen.* 12. *So wahr die Sonne scheinet.*

Componirt 1840. Erschienen im November 1841. — Ed. P. 2384.

Op. 38. *Erste Symphonie (B dur).*

Componirt 1841. Erschienen im December 1841. Zum ersten Male aufgeführt am 31. März 1841 in Leipzig. — Partitur Ed. P. 2290a, zu 2 Händen 2332, zu 4 Händen 2348, zu 8 Händen 2363a, für Pf. und Violine 2369a.

Op. 39. *Liederkreis von J. v. Eigendorff für eine Singstimme mit Pf.*

1. In der Fremde. 2. Intermezzo. 3. Waldesgespräch. 4. Die Stille. 5. Mondnacht. 6. Schöne Fremde. 7. Auf einer Burg. 8. In der Fremde. 9. Wehmuth. 10. Zwielicht. 11. Im Walde. 12. Frühlingsnacht.

Componirt 1840. Erschienen im September 1842. — Ed. P. 2387.

Op. 40. *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Herrn H. C. Andersen in Copenhagen zugeeignet.*

1. Märzveilchen von Andersen. 2. Muttertraum von Andersen. 3. Der Soldat von Andersen. 4. Der Spielmann von Andersen. 5. Verrathene Liebe von Chamisso.

Componirt 1840. Erschienen im October 1842. — Ed. P. 2384.

Op. 41. *Drei Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Seinem Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy zugeeignet.*

Componirt 1842. Erschienen im März 1843. — Stimmen Ed. P. 2379, Partitur Ed. P. 2292, zu 4 Händen 2352.

Op. 42. *Frauenliebe und Leben von A. v. Chamisso für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. *Seit ich ihn gesehen.* 2. *Er, der Herrlichste von Allen.* 3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben.* 4. *Du Ring an meinem Finger.* 5. *Helft mir, ihr Schwestern.* 6. *Süsser Freund.* 7. *An meinem Herzen.* 8. *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan.*

Componirt 1840. Erschienen im August 1843. — Ed. P. 2388.

Op. 43. *Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte.*

1. Wenn ich ein Vöglein wär' von unbekanntem Dichter. 2. Herbstlied von Mahlmann. 3. Schön Blümelein von Reinick.

Componirt 1840. Erschienen im Mai 1844. — Ed. P. 2392.

Op. 44. *Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola, Violoncell. Clara Schumann geb. Wieck zugeeignet.*

Componirt 1842. Erschienen im October 1843. Zum ersten Male aufgeführt am 8. Januar 1843 in Leipzig. — Ed. P. 2381, zu 2 Händen Ed. P. 2334, zu 4 Händen Ed. P. 2350.

Op. 45. *Romanzen und Balladen (Heft I) für eine Singstimme mit Pf.*

1. Der Schatzgräber von J. v. Eichendorff. 2. Frühlingsfahrt von J. v. Eichendorff. 3. Abends am Strand von H. Heine.

Componirt 1840. Erschienen im Januar 1844. — Ed. P. 2384.

Op. 46. *Andante und Variationen für zwei Pianofortes.*

Componirt 1843. Erschienen im Februar 1844. Zum ersten Male aufgeführt am 19. August 1843 in Leipzig (vorgetragen von Clara Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy). — Ed. P. 2362, zu 2 Händen 2335, zu 4 Händen 2354.

Op. 47. *Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell.*

Componirt 1842. Erschienen im Juni 1845. Zum ersten Male aufgeführt am 8. December 1844 in Leipzig (gespielt von Clara Schumann, David, Gade u. Wittmann). — Ed. P. 2380, zu 4 Händen 2351.

Op. 48. *Dichterliebe aus dem Buche der Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. Frau Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeignet.*

1. *Im wunderschönen Monat Mai.* 2. *Aus meinen Thränen spriessen.* 3. *Die Rose, die Lilie, die Taube.* 4. *Wenn ich in deine Augen seh'.* 5. *Ich will meine Seele tauchen.* 6. *Im Rhein, im heiligen Strome.* 7. *Ich grolle nicht.* 8. *Und wüssten's die Blumen.* 9. *Das ist ein Flöten und Geigen.* 10. *Hör' ich das Liedchen klingen.* 11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen.* 12. *Am leuchtenden Sommermorgen.* 13. *Ich hab' im Traum geweinet.* 14. *Allnächtlich im Traume seh' ich dich.* 15. *Aus alten Märchen winkt es hervor.* 16. *Die alten bösen Lieder.*

Componirt 1840. Erschienen im September 1844. — Ed. P. 2389.

Op. 49. *Romanzen und Balladen (Heft II) für eine Singstimme mit Pf.*

1. Die beiden Grenadiere von H. Heine. 2. Die feindlichen Brüder von H. Heine. 3. Die Nonne von Fröhlich.

Componirt 1840. Erschienen im Juli 1844. — Ed. P. 2384.

Op. 50. *Das Paradies und die Peri von Th. Moore für Solostimmen, Chor und Orchester.*

Componirt 1843. Erschienen: Clavierauszug im October 1844, Partitur im Februar 1845. Zum ersten Male aufgeführt am 4. December 1843 in Leipzig. — Partitur Ed. P. 2294, Clavierauszug 2396, zu 2 Händen 2342, zu 4 Händen 2359.

Op. 51. *Lieder und Gesänge (Heft II) für eine Singstimme mit Pf.*

1. Sehnsucht von E. Geibel. 2. Volksliedchen von F. Rückert. 3. Ich wand're nicht von C. Christern. 4. Auf dem Rhein von K. Immermann. 5. Liebeslied von Goethe.

Componirt 1842. Erschienen im März 1850. — Ed. P. 2384.

Op. 52. *Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester.*

Componirt 1841 (das Finale 1845 umgearbeitet). Erschienen im December 1846. Zum ersten Male aufgeführt am 6. December 1841 in Leipzig. — Partitur Ed. P. 2291, zu 2 Hdn. 2333, zu 4 Hdn. 2349.

Op. 53. *Romanzen und Balladen (Heft III) für eine Singstimme mit Pf.*

1. Blondels Lied von J. G. Seidl. 2. Loreley von Wilhelmine Lorenz. 3. Der arme Peter von H. Heine.

Componirt 1840. Erschienen im October 1845. — Ed. P. 2384.

Op. 54. *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.*

Componirt 1841 (erster Satz); 1845 (Intermezzo und Finale). Erschienen im August 1846. Zum ersten Male aufgeführt am 1. Januar 1846 in Leipzig (gespielt von Clara Schumann). — Ed. P. 2328, Partitur 2293, zu 4 Händen 2355.

Op. 55. *Fünf Lieder von Rob. Burns für gemischten Chor.*

1. Das Hochlandmädchen. 2. Zahnweh. 3. Mich zieht es. 4. Die alte gute Zeit. 5. Hochlandbursch.

Componirt 1846. Erschienen im Juni 1847. — Ed. P. 2289.

Op. 56. *Studien für den Pedal-Flügel.*

Componirt 1845. Erschienen im October 1845.

Op. 57. *Belsatzar. Ballade von H. Heine für eine Singstimme mit Pf.*

Componirt 1840. Erschienen im Februar 1846. — Ed. P. 2384.

Op. 58. *Skizzen für den Pedal-Flügel.*

Componirt 1845. Erschienen im August 1846.

Op. 59. *Vier Gesänge für gemischten Chor.*

1. Nord oder Süd von K. Lappe. 2. Am Bodensee von A. v. Platen. 3. Jägerlied von E. Mörike. 4. Gute Nacht von F. Rückert.

Componirt 1846. Erschienen im Februar 1848. — Ed. P. 2289.

Op. 60. *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel.*

Componirt 1845. Erschienen im Januar 1847. — Ed. P. 2382.

Op. 61. *Zweite Symphonie (C dur).*

Componirt 1845 und 1846. Erschienen im Januar 1848. Zum ersten Male aufgeführt am 5. November 1846 in Leipzig (unter Direction von F. Mendelssohn Bartholdy). — Partitur Ed. P. 2290 b, zu 2 Händen 2332, zu 4 Händen 2348, zu 8 Händen 2363 b, für Pf. und V. 2369 b.

Op. 62. *Drei Gesänge für Männerchor.*

1. Der Eidgenossen Nachtwache von J. v. Eichendorff. 2. Freiheitslied von F. Rückert. 3. Schlachtgesang von F. G. Klopstock.

Componirt 1847. Erschienen im Mai 1848.

Op. 63. *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (D moll).*

Componirt 1847. Erschienen im August 1848. — Ed. P. 2377, zu 4 Händen 2353.

Op. 64. *Romanzen und Balladen (Heft IV) für eine Singstimme mit Pf.*

1. Die Soldatenbraut von E. Mörike. 2. Das verlass'ne Mägdelein von E. Mörike. 3. Tragödie von H. Heine.

Componirt 1841 (No. 3); 1847 (No. 1 und 2). Erschienen im September 1847. — Ed. P. 2384.

Op. 65. *Ritornelle von Fr. Rückert für mehrstimmigen Männergesang.*

1. *Die Rose stand im Thau.* 2. *Lasst Lautenspiel und Becherklang nicht rasten.* 3. *Blüth' oder Schnee! Lust oder Weh!* 4. *Gebt mir zu trinken.* 5. *Zürne nicht des Herbstes Wind.* 6. *In Sommertagen rüste den Schlitten.* 7. *In Meeres Mitten ist ein offner Laden.*

Componirt 1847. Erschienen im August 1849.

Op. 66. *Bilder aus Osten. Impromptus für Pianoforte zu 4 Händen.*

Componirt 1848. Erschienen im Juli 1849. — Ed. P. 2347, zu 2 Hdn. 2336.

Op. 67. *Romanzen und Balladen für Chor. Heft I.*

1. Der König von Thule von Goethe. 2. Schön-Rohtraut von E. Mörike. 3. Heidenröslein von Goethe. 4. Ungewitter von Chamisso. 5. John Anderson von R. Burns.

Componirt 1849. Erschienen im September 1849. — Ed. P. 2289.

Op. 68. *Album für die Jugend. 40 Clavierstücke.*

Componirt 1848. Erschienen im Januar 1849. — Ed. P. 2301, zu 4 Händen 2357.

Op. 69. *Romanzen für Frauenstimmen (Heft I) mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.*

1. Tamburinschlägerin von J. v. Eichendorff. 2. Waldmädchen von J. v. Eichendorff. 3. Klosterfräulein von J. Kerner. 4. Soldatenbraut von E. Mörike. 5. Meerfey von J. v. Eichendorff. 6. Die Capelle von L. Uhland.

Componirt 1849. Erschienen im December 1849. — Ed. P. 2393.

Op. 70. *Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (ad libitum Violoncell oder Violine).*

Componirt 1849. Erschienen im September 1849. — Ed. P. 2373.

Op. 71. *Adventlied von Friedrich Rückert für Sopran-Solo und Chor mit Begleitung des Orchesters.*

Componirt 1848. Erschienen im November 1849.

Op. 72. *Vier Fugen für Pianoforte. Herrn Carl Reinecke gewidmet.*

Componirt 1845. Erschienen im November 1850. — Ed. P. 2319.

Op. 73. *Fantasie-Stücke für Pianoforte und Clarinette (ad libitum Violine oder Violoncell).*

Componirt 1849. Erschienen im September 1849. — Ed. P. 2366, 2373.

Op. 74. *Spanisches Liederspiel für eine und mehrere Singstimmen mit Pianoforte.*

1. Erste Begegnung. 2. Intermezzo. 3. Liebesgram. 4. In der Nacht. 5. Es ist verrathen. 6. Melancholie. 7. Geständniss. 8. Botschaft. 9. Ich bin geliebt. Anhang: Der Contrabandiste.

Componirt 1849. Erschienen im December 1849. — Ed. P. 2394.

Op. 75. *Romanzen und Balladen für Chor. Heft II.*

1. Schnitter Tod, altdeutsches Lied. 2. Im Walde von J. v. Eichendorff. 3. Der traurige Jäger von J. v. Eichendorff. 4. Der Rekrut von R. Burns. 5. Vom verwundeten Knaben, altdeutsch.

Componirt 1849. Erschienen im Februar 1850. — Ed. P. 2289.

Op. 76. *Vier Märsche für Pianoforte.*

Componirt 1849. Erschienen im September 1849. — Ed. P. 2321.

Op. 77. *Lieder und Gesänge (Heft III) für eine Singstimme mit Pf*

1. Der frohe Wandersmann von J. v. Eichendorff. 2. Mein Garten von Hoffmann v. Fallersleben. 3. Geisternähe von F. Halm 4. Stiller Vorwurf von unbekanntem Dichter. 5. Aufträge von Ch. L'Egru.

Componirt 1840 (No. 1 und 4), 1850 (No. 2, 3 und 5). Erschienen im April 1851. — Ed. P. 2384.

Op. 78. *Vier Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte.*

1. Tanzlied von F. Rückert. 2. Er und Sie von J. Kerner. 3. Ich denke dein von Goethe 4. Wiegenlied von F. Hebbel.

Componirt 1849. Erschienen im März 1850. — Ed. P. 2392.

Op. 79. *Lieder-Album für die Jugend.*

Kinderlieder v. Hoffmann v. Fallersleben, No. 1—6: 1. Der Abendstern. 2. Schmetterling. 3. Frühlingsbotschaft. 4. Frühlingsgruss. 5. Vom Schlaraffenland. 6. Sonntag. 7. *Unter die Soldaten ist* von Geibel. 8. *Jeden Morgen, in der Frühe* von Geibel. 9. Des Knaben Berglied von L. Uhland. 10. Mailied. 11. Käuzlein aus des Knaben Wunderhorn. 12. Hinaus in's Freie von Hoffmann v. Fallersleben. 13. Der Sandmann von H. Kletke. 14. Marienwürmchen aus des Knaben Wunderhorn. 15. Die Waise von Hoffmann v. Fallersleben. 16. Das Glück von F. Hebbel. 17. Weihnachtlied von H. C. Andersen 18. Die wandelnde Glocke von Goethe. 19. Frühlingslied von Hoffmann v. Fallersleben. 20. Frühlings Ankunft von Hoffmann v. Fallersleben. 21. Die Schwalben. 22. Kinderwacht. 23. Des Sennen Abschied aus Schiller's Wilhelm Tell. 24. Er ist's von E. Mörike. 25. Spinnelied. 26. Des Buben Schützenlied aus Schiller's Wilhelm Tell. 27. Schneeglöckchen von F. Rückert. 28. Lied Lynceus des Thürmers aus Goethe's Faust. 29. Mignon. von Goethe.

Componirt 1849. Erschienen im December 1849. — Ed. P. 2384, 2392.

Op. 80. *Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (F dur).*

Componirt 1847. Erschienen im April 1850. — Ed. P. 2377.

Op. 81. *Genoveva. Oper in vier Acten nach Tieck und F. Hebbel.*

Componirt 1847 und 1848. Erschienen im Februar 1851. Zum ersten Male aufgeführt am 25. Juni 1850 im Stadttheater zu Leipzig (unter Direction des Componisten). — Partitur Ed. P. 2295, Clavierauszug 2397, zu 2 Händen 2343, zu 4 Händen 2360.

Op. 82. *Waldscenen. Neun Clavierstücke.*

Componirt 1848 und 1849. Erschienen im Januar 1851. — Ed. P. 2304.

Op. 83. *Drei Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Resignation von J. B. 2. Die Blume der Ergebung von F. Rückert. 3 Der Einsiedler von J. v. Eichendorff.

Componirt 1850. Erschienen im August 1850. — Ed. P. 2385.

Op. 84. *Beim Abschied zu singen. Lied für Chor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.*

Componirt 1847. Erschienen im Juli 1850. — Ed. P. 2289.

Op. 85. *Zwölf vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder.*

Componirt 1849. Erschienen im September 1850. — Ed. P. 2347.

Op. 86. *Concertstück für vier Hörner und grosses Orchester.*
Componirt 1849. Erschienen im December 1851.

Op. 87. *Der Handschuh. Ballade von F. v. Schiller für eine Singstimme mit Pianoforte.*
Componirt 1850. Erschienen im Januar 1851. — Ed. P. 2385.

Op. 88. *Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell.*
Componirt 1842. Erschienen im December 1850. — Ed. P. 2378.

Op. 89. *Sechs Gesänge von W. von der Neun für eine Singstimme mit Pianoforte. „Fräulein Jenny Lind."*

1. Es stürmet am Abendhimmel. 2. Heimliches Verschwinden. 3. Herbst-Lied. 4. Abschied vom Walde. 5. In's Freie. 6. Röselein, Röselein!

Componirt 1850. Erschienen im September 1850. — Ed. P. 2385.

Op. 90. *Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem (altkatholisches Gedicht) für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Lied eines Schmiedes. 2. Meine Rose. 3. Kommen und Scheiden. 4. Die Sennin. 5. Einsamkeit. 6. Der schwere Abend. 7. Requiem.

Componirt 1850. Erschienen im Februar 1851. — Ed. P. 2385.

Op. 91. *Romanzen für Frauenstimmen (Heft II) mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.*

1. Rosmarien, altdeutsch. 2. Jäger Wohlgemuth, aus des Knaben Wunderhorn 3 Der Wassermann von J. Kerner. 4. Das verlassene Mägdlein von E. Mörike. 5. Der Bleicherin Nachtlied von R. Reinick. 6. In Meeres Mitten von F. Rückert.

Componirt 1849. Erschienen im Februar 1851. — Ed. P. 2393.

Op. 92. *Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für Pianoforte mit Orchester.*
Componirt 1849. Erschienen im April 1852. — Ed. P. 2329.

Op. 93. *Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal" von F. Rückert, für doppelten Männerchor mit Orgel.*
Componirt 1849. Erschienen im Juni 1851.

Op. 94. *Drei Romanzen für Hoboe, ad libitum Violine oder Clarinette mit Begleitung des Pianoforte.*
Componirt 1849. Erschienen im April 1851.

Op. 95. *Drei Gesänge von Lord Byron für eine Singstimme mit Harfe oder Pianoforte.*

1. Die Tochter Jephta's. 2. An den Mond. 3. Dem Helden

Componirt 1849. Erschienen im August 1851. — Ed. P. 2385.

Op. 96. *Lieder und Gesänge (Heft IV) für eine Singstimme mit Pf.*

1. Nachtlied von Goethe. 2. Schneeglöckchen von unbekanntem Dichter. 3. Ihre Stimme von Graf von Platen. 4. Gesungen! von Wilfried von der Neun. 5. Himmel und Erde von Wilfried von der Neun.

Componirt 1850. Erschienen im October 1851. — Ed. P. 2385.

Op. 97. *Dritte Symphonie (Es dur).*

Componirt 1850. Erschienen im October 1851. Zum ersten Male aufgeführt am 6. Februar 1851 in Düsseldorf. — Partitur Ed. P. 2290c, zu 2 Händen 2332, zu 4 Händen 2348, zu 8 Händen 2363c, für Pf. und V. 2369c.

Op. 98a. *Lieder und Gesänge aus Goethe's Wilhelm Meister für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. *Kennst du das Land.* 2. *Was hör' ich draussen vor dem Thor.* 3. *Nur wer die Sehnsucht kennt.* 4. *Wer nie sein Brod mit Thränen ass.* 5. *Heiss' mich nicht reden.* 6. *Wer sich der Einsamkeit ergiebt.* 7. *Singet nicht in Trauertönen.* 8. *An die Thüren will ich schleichen.* 9. *So lasst mich scheinen.*

Componirt 1849. Erschienen im November 1851. — Ed. P. 2385.

Op. 98b. *Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister für Chor, Solostimmen und Orchester.*

Componirt 1849. Erschienen im November 1851. — Clavierauszug Ed. P. 2398.

Op. 99. *Bunte Blätter.* 14 *Stücke für Pianoforte.*

Componirt 1836 (No. 6); 1838 (No. 5, 7, 8, 9); 1839 (No. 1, 2, 3, 10); 1841 (No. 4, 12, 13); 1843 (No. 11); 1849 (No. 14). Erschienen im Februar 1852. — Ed. P. 2303.

Op. 100. *Ouverture zur Braut von Messina von Fr. v. Schiller für grosses Orchester.*

Componirt 1850 und 1851. Erschienen im December 1851. — Zu 2 Händen Ed P. 2341, zu 4 Händen 2358.

Op. 101. *Minnespiel aus F. Rückert's Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen mit Pianoforte.*

1. *Meine Töne still und heiter.* 2. *Liebster, deine Worte stehlen.* 3. *Ich bin dein Baum, o Gärtner.* 4. *Mein schöner Stern, ich bitte dich.* 5. *Schön ist das Fest des Lenzes.* 6. *O Freund, mein Schirm, mein Schutz.* 7. *Die tausend Grüsse, die wir dir senden.* 8. *So wahr die Sonne scheinet.*

Componirt 1849. Erschienen im März 1852. — Ed. P. 2385, 2392.

Op. 102. *Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad libitum Violine) und Pianoforte.*

Componirt 1849. Erschienen im November 1851. — Ed. P. 2373.

Op. 103. *Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann für zwei Sopran-Stimmen mit Pianoforte.*

1. Mailied. 2. Frühlingslied. 3. An die Nachtigall. 4. An den Abendstern.

Componirt 1851. Erschienen im November 1851. — Ed. P. 2392.

Op. 104. *Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. *Mond, meiner Seele Liebling.* 2. *Viel Glück zur Reise, Schwalben!* 3. *Du nennst mich armes Mädchen.* 4. Der Zeisig. 5. *Reich' mir*

*die Hand, o Wolke.* 6. *Die letzten Blumen starben.* 7. *Gekämpft hat meine Barke.*
Componirt 1851. Erschienen im November 1851. — Ed. P. 2385.

Op. 105. *Sonate (A moll) für Pianoforte und Violine.*
Componirt 1851. Erschienen im Februar 1852. — Ed. P 2367.

Op. 106. *Schön Hedwig. Ballade von F. Hebbel für Declamation mit Pianoforte.*
Componirt 1849. Erschienen im Juni 1853. — Ed. P. 2391.

Op. 107. *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.*
1. Herzeleid von T. Ullrich. 2. Die Fensterscheibe von T. Ullrich. 3. Der Gärtner von E. Mörike. 4. Die Spinnerin von Paul Heyse. 5. Im Wald von Wolfgang Müller. 6. Abendlied von G. Kinkel.
Componirt 1851 u. 1852. Erschienen im September 1852. — Ed. P. 2385.

Op. 108. *Nachtlied von F. Hebbel für Chor und Orchester. Dem Dichter gewidmet.*
Componirt 1849. Erschienen im December 1852.

Op. 109. *Ballscenen für Pianoforte zu vier Händen.*
Componirt 1851. Erschienen im December 1853. — Ed. P. 2347.

Op. 110. *Drittes Trio (G moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Niels W. Gade zugeeignet.*
Componirt 1851. Erschienen im November 1852. Zum ersten Male aufgeführt am 21. März 1852 in Leipzig (vorgetragen von Clara Schumann, David und Grabau). — Ed. P. 2377.

Op. 111. *Drei Fantasiestücke für Pianoforte.*
Componirt 1851. Erschienen im August 1852. — Ed. P. 2320.

Op. 112. *Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn für Solostimmen, Chor und Orchester.*
Componirt 1851. Erschienen im November 1852. Zum ersten Male aufgeführt am 5. Februar 1852 in Düsseldorf. — Partitur Ed. P. 2296, Clavierauszug 2399, zu 2 Händen 2344.

Op. 113. *Märchenbilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola (Violine ad libitum).*
Componirt 1851. Erschienen im August 1852. — Ed. P. 2372.

Op. 114. *Drei Lieder für drei Frauenstimmen mit Pianoforte.*
1. Nänie von L. Bechstein. 2. Triolett von Ch. L'Egru. 3. Spruch von F. Rückert.
Componirt 1853. Erschienen im Mai 1853. — Ed. P. 2393.

Op. 115. *Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord Byron.*
Componirt 1848 (Ouverture) und 1849 (das Uebrige). Erschienen: Ouverture im December 1852; Clavierauszug im December 1853; Partitur im Februar 1862. Zum ersten Male aufgeführt die Ouverture am 14. März 1852 in Leipzig; das vollständige Werk am 24. März 1859 ebenda. Zum ersten Male scenisch aufgeführt am 23. November 1863 im Stadttheater zu Leipzig. — Partitur Ed. P. 2297, Clavierauszug 2345. — Ouverture Partitur 2299, zu 2 Händen 2341, zu 4 Händen 2358, zu 8 Händen 2364.

Op. 116. *Der Königssohn. Ballade von Ludwig Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester.*

Componirt 1851. Erschienen im August 1853.

Op. 117. *Vier Husarenlieder von Nicolaus Lenau für eine Bariton-Stimme mit Pianoforte.*

1. *Der Husar, trara!* 2. *Der leidige Frieden hat lange gewährt.* 3. *Den grünen Zeigern, den rothen Wangen.* 4. *Da liegt der Feinde gestreckte Schaar.*

Componirt 1851. Erschienen im December 1852. — Ed. P. 2385.

Op. 118. *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend.*

Componirt 1853. Erschienen im Januar 1854. – Ed. P. 2325.

Op. 119. *Drei Gedichte von S. Pfarrius für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.*

1. Die Hütte. 2. Warnung. 3. Der Bräutigam und die Birke.
Componirt 1851. Erschienen im Juni 1853. — Ed. P. 2385.

Op. 120. *Vierte Symphonie (D moll).*

Componirt 1841 (im Jahre 1851 umgearbeitet). Erschienen im December 1853. Zum ersten Male aufgeführt am 6. December 1841 in Leipzig als „zweite Symphonie"; zum ersten Male in neuer Bearbeitung am 30 December 1852 in Düsseldorf. — Partitur Ed. P. 2290d, zu 2 Händen 2332, zu 4 Händen 2348, zu 8 Händen 2363d, für Pf. u. V. 2369d.

Op. 121. *Sonate (D moll) für Violine und Pianoforte. Ferdinand David zugeeignet.*

Componirt 1851. Erschienen im December 1853. Gespielt am 21. December 1854 in Leipzig von Clara Schumann und Joseph Joachim. — Ed. P. 2367.

Op. 122. *Ballade vom Haideknaben von F. Hebbel. Die Flüchtlinge, Ballade von Shelley für Declamation mit Begleitung des Pf.*

Componirt 1852. Erschienen im December 1853. — Ed. P. 2391.

Op. 123. *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinlied für Orchester und Chor.*

Componirt 1853. Erschienen im September 1857. – Zu 2 Händen Ed. P. 2311, zu 4 Händen 2358.

Op. 124. *Albumblätter.* 20 *Clavierstücke.*

Componirt 1832 (No. 1, 3, 12, 13, 15); 1835 (No. 2, 4, 11, 17); 1836 (No. 5, 7); 1837 (No. 8); 1838 (No. 9, 10, 14, 18); 1839 (No. 19); 1841 (No. 16); 1843 (No. 6); 1845 (No. 20). Erschienen im Januar 1854. – Ed. P. 2302.

Op. 125. *Fünf heitere Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Die Meerfee von Buddeus. 2. Husarenabzug von Carl Candidus. 3. Jung Volkers Lied von E. Mörike. 4. Frühlingslied von Ferd. Braun 5. Frühlingslust aus dem „Jungbrunnen".
Componirt 1851. Erschienen im April 1853. — Ed. P. 2385.

Op. 126. *Sieben Clavierstücke in Fughettenform.*

Componirt 1853. Erschienen im Juli 1854. – Ed. P. 2322.

Op. 127. *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Sängers Trost von J. Kerner. 2. Dein Angesicht von H. Heine. 3. Es leuchtet meine Liebe von H. Heine. 4. Mein altes Ross von Graf Moritz Strachwitz. 5. Schlusslied des Narren aus „Was ihr wollt" von Shakespeare.

Componirt 1850 u. 1851. Erschienen im Februar 1854. — Ed. P. 2385.

Op. 128. *Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar für Orchester.*

Componirt 1851. Erschienen im Januar 1855. — Zu 2 Händen Ed. P. 2341, zu 4 Händen 2358.

Op. 129. *Concert (A moll) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters.*

Componirt 1850. Erschienen im September 1854. Gespielt am 26. Nov. 1868 in Leipzig von Friedr. Grützmacher. — Ed. P. 2374.

Op. 130. *Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen für das Pianoforte.*

Componirt 1853. Erschienen im April 1854. — Ed. P. 2347.

Op. 131. *Phantasie für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Joseph Joachim zugeeignet.*

Componirt 1853. Erschienen im Juli 1854. — Ed. P. 2368.

Op. 132. *Märchenerzählungen. Vier Stücke für Clarinette (ad libitum Violine), Viola und Pianoforte.*

Componirt 1853. Erschienen im April 1854.

Op. 133. *Gesänge der Frühe. Fünf Stücke für Pianoforte.*

Componirt 1853. Erschienen im December 1855. — Ed. P. 2322.

Op. 134. *Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte mit Orchester. Johannes Brahms zugeeignet.*

Componirt 1853. Erschienen im September 1855. Zum ersten Male aufgeführt am 23. October 1854 in Leipzig (gespielt von Clara Schumann). — Ed. P. 2329.

Op. 135. *Gedichte der Königin Maria Stuart für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Abschied von Frankreich. 2. Nach der Geburt ihres Sohnes. 3. An die Königin Elisabeth. 4. Abschied von der Welt. 5. Gebet.

Componirt 1852. Erschienen im September 1855. — Ed. P. 2385.

# Nachgelassene Werke.

Op. 136. *Ouverture zu Goethe's Hermann u. Dorothea für Orchester. „Seiner lieben Clara."*

Componirt 1851. Erschienen im April 1857. — Zu 2 Händen Ed. P. 2341, zu 4 Händen 2358.

Op. 137. *Jagdlieder aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor.*

1. Zur hohen Jagd. 2. Habet Acht! 3. Jagdmorgen. 4. Frühe. 5. Bei der Flasche.

Componirt 1849. Erschienen im Juli 1857.

Op. 138. *Spanische Liebes-Lieder. Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen.*

1. Vorspiel. 2. *Tief im Herzen trag' ich Pein.* 3. *O wie lieblich ist das Mädchen.* 4. *Bedeckt mich mit Blumen.* 5. *Fluthenreicher Ebro.* 6. Intermezzo (Nationaltanz). 7. *Weh, wie zornig ist das Mädchen.* 8. *Hoch, hoch sind die Berge.* 9. *Blaue Augen hat das Mädchen.* 10. *Dunkler Lichtglanz, blinder Blick.*

Componirt 1849. Erschienen im September 1857. — Ed. P. 2395.

Op. 139. *Des Sängers Fluch. Ballade nach Ludwig Uhland, bearbeitet von Rich. Pohl für Solostimmen, Chor und Orchester Johannes Brahms zugeeignet.*

Componirt 1852. Erschienen im Januar 1858.

Op. 140. *Vom Pagen und der Königstochter. Balladen von E. Geibel. für Solostimmen, Chor und Orchester.*

Componirt 1852. Erschienen im Januar 1858.

Op. 141. *Vier doppelchörige Gesänge.*

1. An die Sterne von F. Rückert. 2. Ungewisses Licht von Zedtlitz. 3. Zuversicht von Zedtlitz 4. Talismane von Goethe.

Componirt 1849. Erschienen im März 1858.

Op. 142. *Vier Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.*

1. Trost im Gesang von Justinus Kerner. 2. Lehn' deine Wang' von H. Heine. 3. Mädchen-Schwermuth von unbekanntem Dichter. 4. Mein Wagen rollet langsam von H. Heine.

Componirt 1852. Erschienen im Februar 1858. — Ed. P. 2385.

Op. 143. *Das Glück von Edenhall. Ballade nach L. Uhland bearbeitet von R. Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters.*

Componirt 1853. Erschienen im März 1860.

Op. 144. *Neujahrslied von Rückert für Chor mit Orchester.*

Componirt 1849, instrumentirt 1850. Erschienen im December 1861.

Op. 145. *Romanzen und Balladen für Chorgesang. Heft III.*

1. Der Schmied von Uhland. 2. Die Nonne von unbekanntem Dichter. 3. Der Sänger von Uhland. 4. John Anderson von Burns. 5. Romanze vom Gänsebuben von O. v. d. Malsburg.
Componirt 1849. Erschienen im März 1860. — Ed. P. 2289.

Op. 146. *Romanzen und Balladen für Chorgesang. Heft IV.*

1. Brautgesang von Uhland. 2. Bänkelsänger Willie von Burns. 3. Der Traum von Uhland. 4. Sommerlied von Rückert. 5. Das Schifflein von Uhland.
Componirt 1849. Erschienen im März 1860. — Ed. P. 2289.

Op. 147. *Messe für vierstimmigen Chor mit Orchester.*
Componirt 1852. Erschienen im December 1862.

Op. 148. *Requiem für Chor und Orchester.*
Componirt 1852. Erschienen im Mai 1864.

---

# Werke ohne Opuszahl.

I. *Scenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester.*
Componirt 1844 (No. 1, 2, 3 u. 7 der dritten Abtheilung), 1848 (No. 4, 5 und 6 der dritten Abtheilung), 1849 (die erste Abtheilung und No. 4 der zweiten Abtheilung), 1850 (No. 5 und 6 der zweiten Abtheilung), 1853 (die Ouverture). Erschienen: Clavierauszug im December 1858, Partitur im Februar 1859. Zum ersten Male vollständig aufgeführt am 14. Januar 18 2 in Cöln. — Partitur Ed. P. 2298, Clavierauszug 2400, zu 2 Händen 2346, zu 4 Händen 2361.

II. *Der deutsche Rhein. Patriotisches Lied von Nicolaus Becker für eine Singstimme und Chor mit Pianoforte.*
Componirt 1840. Erschienen im December 1840. — Ed. P. 2289.

III. *Soldatenlied von Hoffmann v. Fallersleben für eine Singstimme mit Pianoforte.* — Ed. P. 2385.

IV. *Scherzo und Presto passionato für Pianoforte.*
Erschienen im November 1866. — Ed. P. 2330.

V. *Canon über „An Alexis“ für Pianoforte.* — Ed. P. 2330.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 13 05 012 0